

Талина Зайнуллина

Пост-модернистское прочтение

пьесы М. Горького «На дне» на сцене Татарского государственного театра драмы и комедии им. К. Тинчурина

Постановка драмы «Кояш тэшмэгэн жирдэ» («Без солнца», так изначально называлась пьеса Максима Горького «На дне») для главного режиссёра татарского государственного театра драмы и комедии им. Карима Тинчурина Рашида Загидуллина (премьера состоялась 26 декабря 2004 г.) стала первым опытом в постановке классической русской драматургии. Многогранное дарование Р. Загидуллина здесь особо проявилось в умении работать с текстом, осмыслять систему образов, выявлять подтекст произведения.

Другой особенностью данного режиссёра является «имплантация» своих находок и предложений в актёров на первоначальном этапе репетиционного периода. Затем он задаёт довольно жёсткие «коридоры», в которых актёр ассоциирует его интерпретацию с собственным опытом. Например, в процессе работы над «Кояш тэшмэгэн жирдэ» исполнителю роли Барона Т. Нуруллину было сказано: «Никто из нас сегодня не знает, что такое аристократизм, и потому ты – инопланетянин». Разумеется, при подобном «демиургическом»



Фото Г. Авдюшина

Родилась (1956) в Казани.
Закончила Новосибирский
государственный
педагогический институт.
Аспирант ИЯЛИ
им. Г. Ибрагимова
по специальности
«Театроведение».
Публиковалась в журналах
«Новый мир»,
«Дружба народов»,
«Юность», «Идель»...
Редактор отдела прозы
журнала «Идель»

подходе есть риск того, что актёр может не выстроить «мост» между задачей режиссёра и своей психофизикой. Зато у режиссёра повышаются шансы в конце репетиционного периода собрать стройную композицию: выстроить иерархию дискурсов, принадлежащую разным героям, выделить центрирующую точку зрения, придать повествованию законченность и тем самым создать у зрителя иллюзию, что создатель спектакля является «трансцендентным и непротиворечивым субъектом».

Однако «Кояш тэшмэгэн жирдэ» тем и отличается от предыдущих работ Р. Загидуллина, что многим элементам зрелища он позволил остаться несобранными. Замысел вынашивался им в течение трех лет, спектакль же был сделан всего за 26 дней. Быстрота, с которой режиссёр отлил «вскипевший свинец» актёрских наработок в форму сценического существования, потребовала стоящая перед Рашидом Муллагалеевичем сверхзадача: «Содрать с гениального Горького штамп пролетарского писателя». Иначе говоря, режиссёр решил подвергнуть радикальному переосмыслению модернистскую версию знаменитой пьесы «На дне», для

которой был характерен революционный пафос переустройства общества на разумных началах. «Пьеса-буревестник, которая предвещала грядущую бурю и к буре звала», согласно замыслу Загидуллина, в новой версии должна была предстать «обыкновенным криминальным сюжетом из газеты: бытовым убийством на почве пьяной ревности».

Вот пример того, какую неожиданную форму может принять первоначальный творческий импульс, в случае с созданием «Кояш тэшмэгэн жирдэ» – полученный Р. Загидуллиным в достаточно высоких сферах. Путешествуя в сети Интернет, он наткнулся на записи песен Фёдора Шаляпина. Режиссёр услышал голос более полувека назад умершего земляка, мировой знаменитости, из виртуального пространства – из вечного настоящего культуры. Это произвело на Рашида Муллагалеевича сильное впечатление: «Жуткая вещь произошла со мной, как разговор по телефону с Шаляпиным... Когда-то он все это в трубку записывал где-то там, по ту сторону компьютера, а я сегодня здесь его слушаю. То бишь этот шнур от компьютера уходит не в розетку, не в телефон, а куда-то дальше, напрямую

к Шаляпину». У Загидуллина возникло ощущение эфемерности всего существующего, и тогда он подумал следующее: «От моих спектаклей тоже останется воспоминание, пока живут те люди, которые их помнят».

Мысли и чувства, испытанные режиссёром во время взаимодействия с виртуальной реальностью, нашли свое воплощение в инсталляции, располагаемой в фойе театра перед началом спектакля непосредственно у входа в зрительный зал. Она представляет своего рода манифест, заявляющий о разрыве художника с линейным восприятием времени и снятии оппозиции прошлое-настоящее в творчестве. Инсталляция составлена из сундука со старой одеждой, на его крышку наклеена афиша, шрифтом модерн начала XX века извещающая о премьере «Кояш тэшмэгэн жирдэ» начала XXI века. Бумага искусственно состарена, помята, подкрашена желтым. Рядом с сундуком стоит стул с керосиновой лампой. Вокруг них на полу разложены эскизы декораций и костюмов к пьесе.

Благодаря инсталляции зритель ещё до начала представления погружается в мир послевремениа, где пьеса Максима Горького «На дне» являет собой совокупность всех осуществленных постановок и возможных будущих трактовок. Интуитивно действуя в русле постмодернистской парадигмы, Р. Загидуллин «...пытается остановить поток исторического времени и выстроить некое постисторическое пространство...» Тут уместно будет добавить, что над фактурой одежды действующих лиц создателям спектакля пришлось «помучиться»: новому придавали слегка поношенный вид, старое обновляли. То есть «закольцовывание» времени в постановке проводилось достаточно последовательно.

Режиссёр в своих манипуляциях с временным потоком рассчитывает на подражательный жест со стороны зрителей, на то, что их мышление, «захламленное штампами средней школы», включится в «игру перекодировок» рас-



*Казанские дома времён пьесы
М. Горького «На дне»*

хожих значений знаменитой пьесы. Аналогичной задаче «способствовать приобщению к акту творчества самого зрителя» служит приём «найденных вещей». Сундук, использованный в инсталляции, Р. Загидуллин действительно нашёл в одном из многочисленных разрушенных деревянных особняков на улице Горького. В последнее время режиссёр много ходит по исторической части города, заглядывает в пустые глазницы окон дореволюционных домов, «в которых когда-то кипела жизнь и люди чего-то хотели, любили, предавали... Сейчас эти комнаты наводят на мысль: зачем мы все тут существуем?»

Перед празднованием 1000-летия Казань наглядно демонстрирует свою призрачную природу. Город всегда являлся примером постмодерновой эклектики: был похож на Санкт-Петербург, Нижний Новгород, города Средней Азии и вместе с тем ни на что не похож, потому что в нём все европейские стили Нового времени приобрели постмодерновое измерение, эстетически обманчивое, мерцающее, отсылающее к отсутствующей реальности разрушенного Казанского ханства. Сегодня мы вновь становимся свидетелями того, как суть города в связи с юбилеем подменяется своей собственной идеей, схемой, концепцией. Процессы созидания и разрушения в нем совершаются как бы одновременно, так что в процессе сооружения новых зданий рассыпаются в прах, сгорают дотла памятники истории и архитектуры.

Столь длинное отступление, рассказывающее о подробностях зарождения замысла постановки, объясняет факт того, что казанская школа жизни имела огромное значение для духовного развития Максима Горького и что свою знаменитую пьесу «На дне» он написал именно на казанском материале. Поэтому постановка драмы в какой-то степени стала для Р. Загидуллина оживлением призраков давно умерших горожан, «следами» существования которых до сих пор изобилует историческое ядро Казани. Режиссерские намерения в ка-

кой-то степени сродни постмодернистскому заколдовыванию мира на рубеже XX-XXI веков.

«Действие драмы разворачивается в левой кулисе, – пишет в газете «Вечерняя Казань» от 28 декабря 2004 г. А. Кадырова, – а место зрителей (их только сто) – не в зале, а на сцене. Сидя на широкой деревянной лавке в трёх метрах от актёров, невольно чувствуешь себя обитателем знаменитой ночлежки. И даже странно, что герои пьесы не обращают на тебя никакого внимания, будто на тебе шапка-невидимка». Ощущения, зафиксированные в рецензии журналистки, можно дополнить: координаты пространства «плывут», одновременно с закрытием занавеса теряется ощущение левого и правого, переднего и заднего, даже верха и низа, поскольку потолок ночлежки провисает (это потолок-дно). Действующие лица время от времени неожиданно появляются из-за спин зрителей и за ними исчезают; актёры то рассеиваются в темной бездне пустого, жуткого зрительного зала, то из нее материализуются.

Самой дезориентирующей в пространстве сцены, ключевой для режиссёра, является драка в конце третьего действия. «Когда завязывается масштабная потасовка, – говорит Р. Загидуллин, – каждому из её участников непонятно, кто против кого, из чего все началось, кто куда бежит и за что лично ты получаешь в лоб». Именно из стремления показать театральными средствами нецеленаправленность убийства Костылева и равновероятность самых разных исходов драки режиссер «загнал» зрителей на сцену. Не из желания «выпендриться», по его словам: «Если бы у меня был малый зал, работал бы там, хотя драка все равно была бы среди зрителей».

Лишение зрительского восприятия опоры в привычных бинарных оппозициях влечет за собой довольно серьезные последствия. Ведь именно на семантике пространства базируется «вне-религиозная религиозность» и «уваже-

ние к правам телесности другого существа», говорит теоретик постмодернизма Умберто Эко. Когда верх и низ, левое и правое бесконечно взаимодействуют друг в друга, относительность приобретают также нравственные нормы. «Все обитатели ночлежки, кроме Барона, работают, – считает Р. Загидуллин, – Бубнов шьёт картузы, Квашня печёт палёные на машинном масле пирожки, Сатин играет в карты, Настя – проститутка, Пепел – вор. Воровство – это тоже работа...»

Итак, расставаясь с «большими идеологиями» модерна, с корнем вырывая основания человеческой этики из пространства спектакля, Р. Загидуллин переводит происходящее в состояние идейной эклектики и фрагментарности. Истина существует в «Кояш тэшмэгэн жирдэ» как «современный тип знания – не как набор определенных истин, а как проблемное поле – диалогически напряжённое полемическое пространство, где в состоянии вечного соперничества разнородные концепции оспаривают друг у друга право на роль наиболее авторитетной». Это влечёт за собой полное исчезновение идеологической пафосности в репликах действующих лиц. Поэтому растиражированный монолог Сатина «Человек! Это великолепно! Это звучит гордо!..» воспринимается бредом пьяницы. Это всего лишь «вечно пьяный российский бред и кухонный разговор», по словам режиссера.

По сути, Р. Загидуллин вывел на сцену не романтических босяков, а постсоветских бомжей, опустившихся на дно по причине безволия и моральной неустойчивости; «огромная власть среды, равнозначная порою силе земного притяжения» не причастна к их падению. «В постановке, – делится впечатлениями директор музея театра им. Качалова Ю. Благоев, – я увидел, что режиссёр сознательно старался отойти от традиции, шёл непосредственно от горьковского текста, чувствовал его современность. Оказывается, «На дне» отвечает на очень злободневные социальные вопросы. В советское время мы всё

время рассказывали не о нашем «дне», а давали историческую ретроспективу, возвращали зрителей в дореволюционную Россию. Из постановки же Р. Загидуллина видно, что мы и сегодня живем точно так же: есть переселенцы, бомжи, бывшие заключенные, которые живут в подобных убежищах для беспаспортных людей, и там тоже возникают какие-то драмы».

«Переоткрытие времени» в постановке повлекло за собой использование элементов соц-арта с его ироническим развенчанием идеологических штампов советской эпохи. Одним из самых распространённых клише той поры являлся образ единой общности – советского народа, строителя коммунизма. В 90-е гг. произведения живописи и кинематографа, выполненные в соц-артовской манере, немало потрудились над развенчанием этого образа и показали, что большей части народных масс свойственно призвание празднично обременять землю. Это было истиной, хорошо известной М. Горькому, поэтому ирония соц-арта в постановке выглядит более чем уместно.

Она ярко проявляется в инфернальном образе глумливо хихикающего Барона (Т. Нуруллин). Хотя в тексте драмы есть недвусмысленное указание на то, что «...барство-то – как оспа... и выздоравливает человек, а знаки остаются», Р. Загидуллин настаивает на облике дегенерата, потерявшего человеческий облик, с торчащими дыбом волосами. Сатин (Ш. Фахрутдинов) – типичный бич (бывший интеллигентный человек) эпохи брежневского застоя; бледной копии Владимира Высоцкого светловолосому актёру делают хриплый голос, удлинённый овал лица, кожаный плащ и надевают свитер с открытым горлом, ассоциирующийся со знаменитым Гамлетом Театра на Таганке. Пепел (Р. Шамсутдинов) благодаря широким брюкам и плечистому пиджаку, а также властной повадке пахана, напоминает урку 50-х годов. Сер и безынициативен, как совковый мент, Медведев (Т. Зиннуров). Лука (Н. Шайхутди-

нов), обряженный в ватник, сапоги и свитер грубой вязки, неуловимо напоминает ээка Лузгу в исполнении В. Приемыхова в «Холодном лете 53-го года».

«Режиссёр совместно с художником нашёл удачную форму в самом оформлении, в костюмах, — отмечает Ю. Благгов. — Они не очень современны, и вместе с тем не читаются как исторические. Костюмы нейтральны и по отношению к истории, и по отношению к сегодняшнему дню. Поэтому во время спектакля мы думаем не о том или ином времени, а вообще о бесперспективности жизни людей, пытающихся найти опору в виртуальных идеалах».

Надо сказать, что на «невнятную» артикуляцию соц-арта при создании галереи мужских образов Р. Загидуллин пошёл вполне осознанно — из опасения впасть в «лобовые параллели с современностью». Соц-артовская стилистика, используя без нажима, идет по касательной: мерцает в хамовитости, с которой Сатин отнимает двугривенный у Актёра, в сеточке для волос на голове Костылева, в налитых бессмысленностью глазах пьяного Бубнова (З. Харисов). Маска времени (назовем её условно «социалистический застой») не сидит на зрелище как влитая, она инкрустирована сколами иных пространств и культур. Актёр, которого играет Ф. Ситдииков, владеющий шаржированностью изображения, носит котелок и фрак Чарли Чаплина. В мундире, фуражке и амбициях малорослого Костылева (Н. Назмиев) прочитывается гоголевский чиновник неопределенно-низкого ранга.

Вторая маска времени (условно — «прекрасное далёко») лепится женскими образами; в «Кояш тэшмэгэн жирдэ» они представляют собой «клоны» кустодиевской мадонны. Наташа (Г. Науметова) — «баба на чайнике» в стадии бутона, почти девочка; Настя (И. Сафиуллина) — прелестная отроковица с «очами черными, очами жгучими» из городского романса; Василиса (Д. Асфандиярова) — пик расцвета, проявление всех потенциалов кустодиевской женственности в его цветовой, объемной и

эмоциональной насыщенности; Квашня в цветастом платке (И. Махмутова) — стадия увядания; зачахшая Анна, которую З. Зарипова играет без грима, с бесцветным лицом — образ на стадии стирания, исчезновения. Галерея женских образов представляет собой довольно последовательную игру лубочным стилем, его нюансировку. Хотя Р. Загидуллин и выключил из этого ряда Наташу, эту Анну в будущем, как «существо убогое», смирившееся с ежедневными побоями, однако молодость актрисы Г. Науметовой, её длинная коса все-таки сделали свое дело. Без акварельных красок Г. Науметовой, без её детских красных ножек, ошпаренных кипятком в 3-м действии, звучание «кустодиевского аккорда» потеряло бы насыщенность. В остальном лубочный стиль тоже пунктирно мерцает: в самоваре, который чинил Клещ, в связках баранок и сушеной рыбы на шее и в руках Бубнова, поскольку Р. Загидуллина (опять же сознательно) «не хотелось делать лапотную Россию». Оба стиля в некоторых образах (Бубнова, Медведова) спокойно, без карнавального буйства, соединяются, завивая в очередное «кольцо» начало и конец прошлого века. Соседство металлических кроватей, ширмы в углу с деревянным некрашеным столом также ненавязчиво превращает место действия в симбиоз советского общежития и дореволюционной ночлежки.

В «Кояш тэшмэгэн жирдэ» отсутствует чрезмерность любого рода. Ведь действие происходит не на большой сцене, где нужно преодолевать оркестровую яму форсированием голоса и мимики. Здесь перед актёрами стоит иная новая задача — проблема интимного существования на площадке, где игра происходит «на носу» у зрителя и обмануть его очень сложно. Актёров, по уверениям Ш. Фахрутдинова, такая форма работы не смущает, а наоборот, помогает, поскольку «со зрителем завязывается более тесная связь». Ведь многим из них начинает казаться, будто они сами являются обитателями ночлежки.

Более того, заведующий литературной частью театра им. Тинчурина считает спектакли подобного рода проявлением общекультурной тенденции. В ситуации широкого распространения средств стереофонии и стереоскопии нет ничего необычного в том, что театральные зрители растворяются в игре актёров.

И всё же Р. Загидуллин опасается, что после пары-другой показов актёры старшего поколения «впрыгнут в свои излюбленно-проверенные штампы и пойдёт момент существования на большой площадке». Потому что естественность сценического существования, которой режиссёр в процессе репетиций добился от актёров, традиционным психологизмом реалистического мимесиса назвать нельзя. Например, Лука в его представлении, – это человек с зоны, «умудрённый авторитет и пахан», не благодущный «попик», которым его обычно вырисовывают. «Это человек, с каторги бежавший, который живёт по понятиям... по понятиям с Богом». В связи с подобной трактовкой от Н. Шайхутдинова потребовалась «жесткость и сухость» «законника», налаживающего в ночлежке принципы мирного сосуществования.

Другие герои мужского пола, с точки зрения Р. Загидуллина, – Пепел, Костылев, Медведев – тоже самцы, обеспокоенные своим статусом в иерархии и контролем над территорией. Пепел до прихода Луки являлся доминирующей особью, контролировал самок, находящихся в ареале обитания. Приход нового «законника» его настораживает. Он понимает, что интеллектом Лука его давит, потому и докапывается до старика «понтовым» вопросом: «Бог есть?» Подобный подход не противоречит постмодернистской точке зрения, согласно которой человеческое «я» иллюзорно, является скрещением биосоциальных автоматизмов, задающих поведение и текстовую стратегию. Высказывание каждого из героев под данным углом зрения нужно рассматривать как «попытку осуществить речевую технику захвата власти».

Р. Загидуллин в своем спектакле показывает нам и действие автоматизма со сбоем. Из алкоголика Сатина, много читавшего в молодости, обрывки умных слов и мыслей сыплются, как из сломанной шарманки: «Сикамбр, макробиотика, трансцендентальный»; из Актёра с большим трудом и скрипом – обрывки когда-то сыгранных ролей; Василиса – «чёртова кукла», которая не может сдержать своего зверства. По идее, самым ярким воплощением бездушного механического автоматизма – «големичной аппаратности человека» – должен являться Клещ. На эту роль внешне очень удачно подобран И. Хасанов, длинный, худой, похожий на Железного Дровосека. В постановке он шипит и огрызается, словно силясь содрать с себя комедийную маску, которая после большого количества однотипных ролей крепко к нему приросла. Отлично изображает «холодный, звериный, мужской самцовый интерес» к Наташе, к женщине, которую еще не попробовал Р. Шамсутдинов, актёр, обладающий мужской харизмой. В актёрском ансамбле в целом при большом количестве удачных работ трудно выделить наиболее яркую, что в принципе и является самой большой удачей коллектива, так как тем самым удалось передать «прелесть отсутствия главных героев» в пьесе Горького.

Особо следует выделить в спектакле лишь один персонаж – Татарина (Х. Хуснутдинов). Традиционно в постановках русских драматических театров она была ролью второго плана (например, у Г. Волчек в «Современнике»). Но в «Кояш тэшмэгэн жирдэ», можно сказать, Татарин солирует. «Максим Горький как бы поставил татарскому народу памятник этим образом, – поясняет Ш. Фахрутдинов. – Будучи русским человеком, он Татарина, по сравнению с людьми своей национальности, представил в более выгодном свете. Литературный памятник в веках поставил татарскому народу». Особенно выпуклым образом становится в середине четвёртого действия, когда Татарин читает утрен-

ний намаз, тщательно, со всем требуемым количеством поклонов-ракаатов. Проповедь исламских ценностей в устах актёра Х. Хуснутдинова: «Коран должна быть закон... Душа должен быть Коран...» – звучит свежо и убедительно. Хотя, с точки зрения постмодернизма, догват Татарина – всего лишь одна из речевых стратегий, а обряды любой религии (набожный христианин Костылев тому пример) не есть эффективный духовный инструментарий противостояния роковому автоматизму и случайности.

В финальной сцене спектакля, по мнению режиссёра и завлита, Татарин лишь для видимости соглашается пить и гулять. Даже не пригубив стакан с водкой, он у них незаметно ставит его на стол. Но для зрителя, который не заметит этого, так как сфокусироваться сразу на нескольких действующих лицах невозможно, может возникнуть обратный задуманному режиссером эффект: вот и ислам с его догматикой тоже растворился в десемантизированном пространстве, как в кислоте. Р. Загидуллин и Ш. Фахрутдинов полагают, что реплика: «Пить будим, гулять будим, смерть пришол – помирать будим!» – означает всего лишь желание Татарина отвязаться от назойливых соседей. Тогда почему в начале второго действия он играет в карты, азартную игру, что строжайше запрещено Кораном? «Шайтан его попутал, но больше он потом не будет играть», – объясняет завлит. После чего в образе Татарина остается еще одна деталь, требующая истолкования, – раздробленная (не сломанная), как бы растворяющаяся рука. Не есть ли это начало потери системы координат этим героем? Погружение в онтологический хаос, где безудержно господствуют слепой случай и принцип игры? Как бы там ни было, но впервые за всю сценическую историю «На дне», благодаря режиссёру Рашиду Загидуллину, зрителю дана возможность выбрать любой из возможных исходов.

В финальной сцене, помимо режиссёрской воли, возникает одна аллюзия. Мизансцена коллективной попойки стро-

ится фронтально: обитатели ночлежки садятся в ряд за длинный стол, выводят песню «Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно!» Несколько человек за длинным столом, под давящим потолком кажутся иронической цитатой фрески Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». И это не единственная религиозная параллель, которую рождает музыкальное оформление спектакля.

В «Кояш тэшимэгэн жирдэ» Р. Загидуллин очень, по его словам, «боялся музыки»: стилизацию под русскую он категорически не хотел, татарская была невозможна. И тогда он дал задание композитору Чингизу Абызову, с которым у него сложилось творческое взаимопонимание, сочинить некое фэнтези на темы ненависти, любви и предательства. Впоследствии при аранжировке на синтезаторе виртуальная фэнтезийность звучания была усилена. Музыка, по замыслу режиссёра, должна была не доветь, а звучать так, будто её в соседней комнате включили, словно из параллельного мира. А вот аудиозапись великого баса Фёдора Шаляпина, напротив, дважды звучит, подобно грозному гласу: то ли Иеговы на горе Синай, то ли ангела Джабранла в окрестностях Мекки. Первое отделение спектакля завершает романс «Уймитесь, волнения страсти», во втором – певец, друг Максима Горького, выводит песню «Солнце всходит и заходит». Будто Высший посылает на самое дно падшего мира душеспасительные гимны.

Поначалу, во время первых просмотров, грозной мощи шаляпинского баса «аккомпанировал» запах свежей древесины, исходящий от новых сидений для зрителей. Запах дерева воспринимался как обонятельная транскрипция горьковской ремарки: «Начало весны. Утро». Свежий запах обострял зрительское восприятие и вселял надежду на обновление ветхого, онтологически изношенного мироздания, как бы обещающая постройку новых крепких координат, которые не расшатаются. Сам Р. Загидуллин хотел перед началом первого действия противоположного эффекта: для создания

«затхлости атмосферы» заполнить пространство запахом разогретых «столовских» щей. Полностью от этой идеи режиссёр не отказался, расширив перцептивную палитру зрелища запахами чеснока, которым закусывает Медведев, и капусты из пирожка, который надламывает Квашня.

Драма завершается пронзительной по эмоциональному воздействию финальной сценой. Актёры группируются вокруг стола так, как если бы они собрались запечатлеться на снимке. Они напряжённо, словно в объектив фотоаппарата, смотрят на зрителей. Режиссёр хочет достичь в этом эпизоде эффекта старинной фотографии, «взгляда из прошлого». И мурашки по коже у зрителей от соприкосновения с чем-то потусторонним действительно бегут.

Подытоживая проанализированное, беру на себя смелость сделать вывод, что в драме «Кояш тэшмэгэн жирдэ» режиссёр Рашид Загидуллин создал вопрошающий театральный текст, который препятствует идентификации зрителя с цельностью субъекта высказывания. Позиция автора, если она может быть вычленена, выглядит неопределенной, соскальзывающей. Многое в созданном произведении «сказалось» помимо воли. Для режиссёра в тексте пьесы до сих пор остались головокружительные загадки, например: образ Василисы, отношения с Богом «крученого дедушки» Луки, последняя реплика Сатина: «Эх... испортил песню... дур-рак!»

Несмотря на экспериментальную новизну драмы, нельзя сказать, что Р. Загидуллин прибег к наивной и субъективистской стратегии, рассчитан-

ной на проявление творческой оригинальности и самовыражения авторского «я». Он расширил диапазон актерских возможностей труппы, увеличил емкость семиосферы классической пьесы новой смелой и в то же время корректной трактовкой всех персонажей. Самое главное, ему удалось создать на сцене аналогичный существующему в авторском тексте «На дне» художественный хаосмос, где «все явления равноправны, возможности равнобезразличны», а всё (как смерть Костылева) равнослучайно; хаосмос, в котором царит «симультанность и взаимопроникновение различных точек зрения».

Основной цели – обратить пришедших на спектакль к новому прочтению «На дне» – Рашид Загидуллин достигает. Лично я для себя открыла Луку как стихийного постмодерниста своего времени. Странник Лука, перебрав множество раскольничьих толков и согласий, осознал случайную природу означаемого, фатальную разъединенность реальности и слов, её описывающих: «...не в слове – дело, а почему слово говорится?» Это же предвосхищение деконструкции Дерриды. (Несомненно, есть какая-то доля истины в заявлении М. Эпштейна: «Россия – родина постмодернизма и пора осознать этот исторический факт».) А чего стоит ошеломительный ответ старика Пеплу: «Коли веришь в бога, – он есть; не веришь, – нет... Во что веришь, то и есть...» Лука, к сожалению, не располагает видеокамерой и телестудией для целенаправленного сотворения виртуальной реальности. Уж он-то бы сумел «навеять человечеству сон золотой» не хуже современных создателей телесериалов.