

УДК 785
ББК Щ318.5
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Ю. В. ДОМАНСКИЙ¹

Москва

РОК-ТЕАТР СЕЙЧАС: К ПРОБЛЕМЕ ИДЕНТИФИКАЦИИ И ОПИСАНИЯ

Аннотация. В статье делается попытка описать и систематизировать современные примеры того, что можно назвать рок-театром: во-первых, рок-оперы; во-вторых, включение рок-песен в театральные действия на правах саундтрека; в-третьих, спектакли о роке и с участием рока, то есть спектакли, пытающиеся отразить рок-н-ролл как явление. Делается вывод о том, что на сегодняшний день взаимодействие рока и театра весьма многообразно, синтез же рока и театра в рок-театр актуализирует такие смыслы рока и такие смыслы театра, которые при автономном их существовании относительно друг друга скрыты, а возможно, и вовсе не существуют.

Ключевые слова: русский рок, театры, спектакли, рок-оперы, саундтреки, рок-музыка.

Сведения об авторе: Доманский Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Контакты: 125993, г. Москва, Миусская пл., 6. РГГУ, ИФИ, кафедра теоретической и исторической поэтики, domanskii@yandex.ru.

Yu. V. DOMANSKY

Moscow

ROCK-THEATER NOW: TO THE PROBLEM OF IDENTIFICATION AND DESCRIPTION

Abstract. The article attempts to describe and systematize modern examples of what can be called a rock-theater: firstly, rock-operas; secondly, the inclusion of rock songs in theatrical performances on the rights of the soundtrack; thirdly, rock performances and with the participation of rock, that is performances trying to reflect rock-n-roll as a phenomenon. It is concluded that today the interaction of rock and theater is very diverse, the synthesis of rock and theater in a rock-theater actualizes such meanings of rock and those meanings of the theater that are hidden relative to each other during their autonomous existence, and perhaps not at all exist.

Keywords: Russian rock, theaters, performances, rock operas, soundtracks, rock music.

About the author: Domansky Yury Viktorovich, Doctor of Philology, Professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Russian State University for the Humanities (Moscow).

Продюсер рок-мюзикла «TODD» Владислав Любый пишет: «Самое интересное и значимое для меня в русской музыкальной рок-культуре это её театральность. И дело здесь не только в том, что русский рок литературен и по сравнению с роком мировым заключает в своих текстах множественные смыслы. Я говорю скорее о том, что музыкальный номер очень часто сродни драматическому, в нём заложена совершенно театральная экспрессия» [7]. Действительно, рок-концерт в исследовательской литературе может быть рассмотрен (и рассматривается) как нечто близкое к театральному действию [см.: 4; 11], отмечается, что некоторые альбомы в роке по ряду моментов близки к драме [см.: 10]. Однако рок и театр связывает не только это: «Вопрос “рок и театр”, как представляется, заслуживает отдельного подробного рассмотрения: от различных степеней актуализации перформативного субтекста до постановки спектаклей по творчеству рок-поэтов» [13, с. 79]. Рассмотрение же явления, которое можно назвать рок-театром, позволяет делать выводы «о возможностях, предоставляемых синтезом театра и рока, синтезом, который помогает раскрыть новые стороны, казалось бы, хорошо знакомых и даже хорошо изученных явлений, внутренний потенциал которых оказывается значительно более разнообразным, чем даже при создании каверов и трибьютов» [13, с. 85].

В данной статье речь пойдёт о том, что можно назвать инкорпорированием (и даже экспансией) рока на театральную сцену, что, разумеется, вызвано театральным потенциалом рок-искусства, спецификой его концертного бытования, зачастую очень близкого к спектаклю. Конечно же, театральный потенциал рока совсем не обязательно должен быть реализован в визуальном действе. Так, Л. А. Билютин приводит целый ряд примеров, когда звучащие элементы рок-альбомов могут быть восприняты и рассмотрены как элементы театральные: это, например, не поющие, а читаемые вставки (иногда цитатные) на некоторых дисках «ДДТ», на «Треугольнике» «Аквариума», на «Энергии» «Алисы», на ряде альбомов других групп; наконец, это целые «аудиопроекты», выстроенные по принципам радиотеатра: «Золотой диск» «Мухомора», «ДК» Сергея Жарикова, «Коммунизм» Егора Летова и Константина Рябинова, альбомы «Водопада имени Вахтанга Кикабидзе»... [см.: 1]. Однако звучащий театр – тема совершенно отдельная. Если же брать театральные рок-действия визуальные – создаваемые для театральной сцены и бытующие на ней – то все те примеры, которые можно отнести к рок-театру, на самом внешнем уровне поддаются классификации (подчеркну, что это уровень именно внешний, то есть не претендующий на формирование какой-либо глубокой типологии). Основанием для данной классификации может служить то, в какой степени и в каком качестве в спектакле представлен рок.

Во-первых, это театральные-музыкальные постановки, полностью сделанные в том, что можно назвать стилистикой рока – это рок-оперы, рок-музыкалы, даже рок-поэма.

Во-вторых, достаточно традиционные спектакли, в которых сегменты рока задействованы в качестве саундтрека (большого или отдельными «номерами», живого или фонограммой...).

В-третьих, спектакли, где рок выступает в качестве главного объекта художественной рефлексии, а зачастую и как важнейший способ самореализации постановщика, драматурга, актёра, то есть рок становится в таких спектаклях не только объектом рефлексии, но и рефлексирующим субъектом. Сразу скажу, что третий тип на сегодняшний день самый интересный, ибо на данном этапе каждый его образец являет собой отдельный и самостоятельный вид обращения театра к року. Но – обо всём по порядку.

Если брать первый тип в современном его состоянии, то данный «жанр» корнями применительно к России уходит в середину 1970-х годов – время создания и постановки первых отечественных рок-опер «Орфей и Эвридика» (написана в 1975 году композитором Александром Журбиным и драматургом Юрием Димитриным, поставлена ансамблем «Поющие гитары» в оперной студии при Ленинградской Консерватории. Премьера состоялась в Ленинграде 25 июля 1975 года.) и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (музыка Алексея Рыбникова, либретто Павла Грушко, театральная постановка в мае 1976 года в московском Театре имени Ленинского комсомола, режиссёр Марк Захаров). Традиция эта была успешно продолжена в том же Ленкоме «Юноной и Авось» (музыка Алексея Рыбникова, стихи Андрея Вознесенского, премьера состоялась 9 июня 1981 года, режиссёр Марк Захаров). Продолжается она и теперь – достаточно указать на обозначенный как «зонг-опера ужасов» спектакль TODD (премьера в ноябре 2012 года в Театре киноактёра, ведущие партии Михаил и Алексей Горшенёвы, Павел Сажинов), на «рок-классик оперу» «Повелитель мух», успешно идущую в Московском государственном детском музыкальном театре имени Н. И. Сац аж с 2007 года (премьера 20 марта 2007 года, автор Ефим Подгаец, режиссёр Валерий Меркулов), на рок-оперу «Преступление и наказание» (премьера 17 марта 2016 года, музыка Эдуарда Артемьева, режиссёр Андрей Кончаловский), на полтора десятка спектаклей в репертуаре Санкт-Петербургского театра «Рок-опера»... И самый свежий на сегодняшний день пример – рок-поэма «Моби Дик» (премьера 6 февраля 2019 года в Культурном центре «Москвич», большие показы прошли в мае и июне 2019 года на сцене МХАТа им. М. Горького; поставлена рок-группой «Театр Теней»). Автор идеи и продюсер Владислав Любый в аннотации к этому спектаклю достаточно чётко сформулировал саму суть постановок подобного плана: «Важно было соединить два мира – рок-культуры и театра. Соединить так, чтобы они обогатили друг друга, и в этом соединении родилось новое творческое качество – современный рок-театр». Однако результат в случае «Моби Дика» оказался довольно печален: на сцене автономно существовали теат-

ральное действо и музыкальные номера; то ли это театр в сопровождении живого саундтрека, то ли концерт рок-группы, в котором присутствует театрализованная перформативная составляющая. К тому же и сама рок-группа «Театр теней» по стилистике, по текстам, по внешнему облику напоминала образцы из начала 80-х годов: уместных в своё время «Земля» или «Динамика», но для дня сегодняшнего выглядящие наивной архаикой. В итоге рок-театр как полноценный синтез рока и театра не состоялся. И положение не спасли (да и не могли спасти) ни красивые костюмы, ни качественные декорации, ни интересная хореография. Нельзя сказать, что жанр рок-оперы в настоящее время обречён на такого рода оценки, однако большинство спектаклей в этом жанре весьма далеки от того, чтобы претендовать называться шедеврами.

Отметим и те случаи, когда отдельная рок-группа создаёт, скажем так, многогранный продукт, включающий в себя и альбом, и спектакль по этому альбому; такова, в частности, метал-опера «Эльфийская рукопись» группы «Эпидемия» [см.: 12]. Важно указать и на то, что практически все рок-оперы создаются на материале каких-либо литературных, порою легендарных, а иногда и кинематографических источников, то есть рок-опера, как, впрочем, чаще всего и опера классическая, является результатом перекодировки первичного текста (в подавляющем большинстве случаев чисто словесного) в формат музыкального театра. Таким образом, рок-оперу нельзя признать продуктом в строгом смысле самостоятельным.

И ещё следует отметить, что сегменты, жанрово близкие, даже тождественные рок-опере, могут включаться в структуру собственно драматических спектаклей. Так, всё первое действие (из трёх) спектакля «Чапаев и Пустота» в московском театре «Практика» (премьера 18 ноября 2016 года, режиссёр Максим Диденко, по роману Виктора Пелевина) представляет из себя живое исполнение в эстетике рока песенно звучащих реплик, аккомпанирует при этом находящаяся на сцене и участвующая в действии полноценная рок-группа (гитары, клавиши, барабаны, саксофон). Стилистически происходящее напоминает концерты «АукцЫона» – и по музыкальной составляющей, и по словесной; к этому следует добавить насыщенные красками костюмы, нарочитый грим актёров, а вместе с тем и эстетику автора текста-источника. В результате получается полноценный и качественный рок-театр, однако два других действия спектакля решены в иных ключах, то есть «Чапаев и Пустота» в «Практике» не рок-опера, а только спектакль с включением объёмного рок-оперного сегмента.

Такой приём близок ко второму типу взаимодействия рока и театра – к включению рока в спектакль в качестве саундтрека (живого или же фонограммой). Тут можно вспомнить ранние постановки «Квартета И» («День выборов», «День радио») и добавить к ним постановку совсем новую, но близкую по стилистике и по фигурам авторов и исполнителей – спектакль «В городе Лжедмитрове» (премьера состоялась в привычном для «Квартета И» ДК Зуева 20 марта 2019 года, режиссёр Максим Виторган, музыка и песни группы «Несчастный случай», пьеса Ярослава

Свиридова). Если же подходить к спектаклям с рок-саундтреком с позиции выбора авторов-исполнителей для одного, то тут в плане количественного показателя безусловным лидером окажется «АукцЫон». Не буду перечислять все известные мне спектакли, где творчество Леонида Фёдорова соотарищи в той или иной степени использовалось, но несколько актуальных постановок назову: «Мы» в Санкт-Петербургском Большом театре кукол (премьера 14 марта 2009 года, режиссёр Руслан Кудашов) [об этом спектакле см.: 2], «Это тоже я, Вербатим» в театре «Практика» (премьерные показы состоялись в сезоне 2012–2013 годов, режиссёр Юрий Квятковский), «Маленькие трагедии» в «Гоголь-центре» (премьера 15 сентября 2017 года, режиссёр Кирилл Серебренников). «Три сестры» в театре Ленсовета (премьера 4 февраля 2014 года, режиссёр Юрий Бутусов), «Современная идиллия» в Мастерской Петра Фоменко (премьера 19 февраля 2015 года, режиссёр Евгений Каменькович), «Отцы и дети» в Свердловском государственном академическом театре драмы (премьера 1 октября 2016 года, режиссёр Дмитрий Зимин), «Жилец вершин» в Театре Стаса Намина (премьера 11 марта 2015 года, постановка и хореография Екатерины Горяевой, режиссёр Грета Шушчевичуге), многочисленные учебные постановки Школы-студии МХАТ... Почему «АукцЫон»? Ответ очевиден – театральность их песенного материала.

И сами музыканты «АукцЫона» отнюдь не чужды театру: в спектакле с показательным названием «Рок. Дневник Анны Франк» (единственный показ 12 мая 2019 года в Театре им. А. С. Пушкина в Москве, режиссёр Семён Серзин) в качестве аккомпаниаторов принимали участие Дмитрий Озерский (клавишник и автор текстов «АукцЫона») и Михаил Коловский (играющий в «АукцЫоне» на тубе). Вот предлагаемая театром аннотация к спектаклю:

«Специальный проект Театра им. А. С. Пушкина – спектакль-акция по дневникам Анны Франк с участием ведущей актрисы театра Виктории Исаковой и музыкантов группы “АукцЫон”.

Анна Франк – еврейская девочка, которая вместе со своей семьей скрывалась в Нидерландах от нацистского террора. В итоге была схвачена и отправлена в Освенцим, а оттуда в Берген-Бельзен, где умерла от тифа, не дожив несколько дней до конца войны.

12 июня 2019 года Анне исполнилось бы 90 лет, но судьба распорядилась иначе – её жизнь оборвалась на шестнадцатом году. Это история стремительного взросления, попытка осознать природу ненависти потерявшего равновесие мира глазами подростка – сквозь проблемы взросления, первой влюблённости, непонимания близкими; отмотать страницы дневника как ленту кинофильма – от финала к началу, попытаться наперекор року и судьбе увидеть простую девочку, с её мечтами о будущем, страхами и надеждами.

Спектакль пройдет только один раз, 12 мая 2019 года, и посвящён Насрин Сотуде – иранской правозащитнице, которую приговорили к 38 годам тюрьмы и 148 ударам плетью 11 марта 2019 года».

«Рок. Дневник Анны Франк» представляет собой моноспектакль, где играющая Анну актриса Виктория Исакова произносит фрагменты из дневника, а ансамбль, находящийся здесь же на сцене, аккомпанирует ей. Добавлю, что визуально действие сопровождается проекцией чёрно-белой графики на несколько экранов, расположенных по всему пространству сценического задника; само же действие сегментами выводится на два больших экрана, находящиеся по бокам сцены, что сближает спектакль с большим рок-концертом. В финале на сцене появляются четыре девочки, а детский хор фонограммой поёт «Красно-жёлтые дни» группы «Кино». Но большая часть саундтрека – музыка в стилистике «АукцЫона»; кроме Озерского и Коловского в ансамбле заняты Павел Борисов из «ДДТ» на бас-гитаре, Олег Шавкунов из «Аквариума» на ударных, Николай Бичан на гитаре, Салман Абуев на трубе. Ансамбль создаёт аккомпанемент, музыкальный фон, благодаря которому чтение избранных фрагментов знаменитого дневника в смысловом плане не корректируется, но углубляется в ракурсе оптимизма, жизнелюбия; светлое мироощущение юной девушки, светлое вопреки агрессии внешнего мира, ещё более высветляется музыкальным рядом, а вместе с тем усиливается универсальное, философское звучание дневника, то есть синтез монотематра и рока усиливает смыслы вербальной составляющей, это во многом обусловлено тем, что саундтрек тут – живой.

Укажу ещё, что современными спектаклями в качестве саундтрека в высокой степени востребованы песни «Кино», «ДДТ», ряда других популярных групп. А в качестве примера отдельного (и, пожалуй, уникального) прецедента напому, что Борис Гребенщиков долгое время был штатным композитором Тверского ТЮЗа (в то время театром руководила Лариса Лелянова).

Позволю себе тут небольшое отступление. Дело в том, что приём инкорпорирования рок-песен в синтетический текст иного порядка успешно и сравнительно давно освоен в отечественном кинематографе. Достаточно указать на особую эстетику рок-саундтрека в кинокартинах Алексея Балабанова, Гарика Сукачёва, Алёны Званцовой. Но совсем не обязательно речь должна идти о саундтреке; как пример иного свойства стоит вспомнить название фильма Бориса Хлебникова «Долгая счастливая жизнь», названия, ориентированного не столько на тождественную номинацию гораздо более раннего фильма Геннадия Шпаликова, сколько на заглавие и рефрен песни Егора Летова. Режиссёр признался: «Я хотел даже на финальных титрах поставить песню, но всё тут же развалилось, осталась одна “Гражданская оборона” – и я от этого отказался. Слишком мощная песня, тягаться невозможно». То есть звучащая цитата не состоялась, однако благодаря такому минус-приёму возник нетривиальный способ взаимодействия двух текстов: песенного текста-источника и кинотекста-реципиента (подробнее о фильме Хлебникова и о песне Летова см.: [3, с. 120–155]). По похожему принципу взаимодействия художественных миров строится и пьеса Константина Стешика «Летели качели», о которой речь пойдёт ниже. Пока же только скажу, что Егор Летов в этой пьесе присутствует в цитатном заглавии, а по ходу пьесы в упоминаниях о нём и в упоминаниях его песен и альбомов, но никак

не в виде песен исполненных (если не считать того, как главный герой в финале начинает петь «Прыг-Скок», в первом стихе которого как раз слова, давшие название пьесе; впрочем, вряд ли что-то может помешать постановщикам включать песни Летова в спектакль по этой пьесе). И при всём при том укажу, что в фильме Павла Лунгина «Братство» (2019) песни Летова удачно вошли в саундтрек: дважды это «Всё идёт по плану» – сначала песня в авторском исполнении звучит во время атаки советского подразделения на афганское селение, а ближе к финалу этой песне Летова, звучащей из плеера, подпевает пьяный лейтенант; на титры же поставлена песня «Солдатами не рождаются» (отмечу так же, что солдаты под гитару поют ещё «Маму-анархию» Виктора Цоя).

В связи с Летовым остановимся чуть подробнее на одном примере включения рок-песен в театральный спектакль. Это поставленный по поэме Некрасова спектакль «Кому на Руси жить хорошо» столичного Гоголь-центра (премьера 15 сентября 2015 года, постановка Кирилла Серебренникова). Две песни Егора Летова в актёрском живом исполнении становятся кодой всей постановки, о которой скажу несколько слов.

В спектакле много пластики, танца, пантомимы и песен, что поддерживает нетривиальную структуру действия. Первый акт является довольно-таки вязкой инсценировкой некрасовского текста, точнее – отдельных его сюжетных линий: начальный спор мужиков, с дракой, как положено, с явлением птицы, а затем два разыгранных эпизода: во-первых, про то, как «Яков примерный, холоп верный» вывез обидевшего его парализованного барина в какой-то овраг и там на его глазах повесился; во-вторых, про выжившего из ума князя Утятина, который не верил в то, что крепостное право отменили, а наследники просили крестьян подыграть старику. И всё это под живую музыку – клавиши, гитара, ударные, труба и саксофон. И под живые же песни – от «The House Of The Rising Sun» до советских («А где мне взять такую песню», «Гляжу в озёра синие...», «Расцвела под окошком белоснежная вишня...»). Всё это – и спор-драка, и история Якова, и «Последыш» – сделано отнюдь не в «реалистическом» ключе, а скорее в ключе развёрнутых метафор, предполагающих хорошее знание текста-источника.

Во втором действии – «Пьяная ночь». Идёт этот акт всего минут двадцать, но начинается ещё, если можно так сказать, до своего начала: едва зрителей пускают в зал, как оказывается, что зал (не сцена, именно зал) уже заполнен пьяными мужиками: кто-то валяется, кто-то пристаёт к дамам (а кто-то и не к дамам), кто-то, простите, блюёт, кто-то... В общем с десяток пьяных, а вдобавок грязных и оборванных мужиков бродят среди входящих в зал зрителей и делают то, что обычно делают пьяные (сильно пьяные) мужики в обычной жизни. Только тут был театр, то есть выходило художественно, а значит – красиво. И это при всём отвращении к происходящему, которое было безобразно. Но и, повторяюсь, красиво. То есть тут реализуется хорошо известная культуре эстетизация безобразного. Когда же пьяные мужики забираются на сцену, то дальше зритель видит удивительно гармоничный ночной танец под розгами дождя, так живительно

проливающегося на танцующих сверху. Всё это сопровождается живой музыкой (оркестр находился справа на сцене) и живым пением (женский хор расположился слева). По центру же идёт пьяный ночной танец, как нельзя лучше передающий само настроение главы «Пьяная ночь». И при этом слова никакие не произносятся. Таким образом, великая поэзия воплощается в достойной её хореографии (хореограф спектакля – Антон Адашинский, фигура, отнюдь рок-н-ролла не чужая).

После второго антракта вновь происходит интерактив с залом. Только в этот раз разрушение четвёртой стены идёт под противоположным знаком: в первом антракте пьяные мужики приставали к зрителям, во втором те же мужики (только уже не пьяные) угощают зрителей водкой: желающие из зала могут сказать, почему они считают себя счастливыми, и если ответ мужикам нравится, то зритель получает рюмку водки. После этого идёт долгий монолог Матрёны Тимофеевны (её роль исполняет Евгения Добровольская; она же и Птица в первом действии). Она рассказывает про съеденного свиной Дёмушку и про Федота, отдавшего овцу голодной волчице.

И вот в финале этого очень большого монолога и, соответственно, в финале всего спектакля звучат живьём и в очень хорошем исполнении две песни Егора Летова – «Родина» и «Пуля виноватого найдёт». Под них все мужики, вставшие на сцене в ряд, надевают на себя бесконечное множество футболок, закрывая каждой последующей предыдущую. А зритель только успевает читать надписи и смотреть картинки – эмблемы московских футбольных клубов, Путин, имперский штандарт, Серебренников...

Какую же роль выполняют в спектакле Гоголь-центра две летовские песни? Как уже отмечалось, в спектакле Гоголь-центра весьма много музыки, песен: в программке обозначено девять только песенных номеров, а завершают этот список песни Егора Летова. В спектакле обе песни звучат друг за другом и полностью; таким образом классическая основа вступает в диалог с двумя песнями рок-поэта в условиях театральной интерпретации.

Сразу надо сказать, что тут важен сам выбор автора и важен сам выбор песен – важен для диалога, диалога классика и современника, а вернее, диалога классиков, живших, правда, в разные времена: Николая Некрасова и Егора Летова. Это диалог на тему, которая вынесена в заглавие поэмы и в название спектакля. В итоге получается, что словами и музыкой Летова театр (а вместе с ним и наше время) отвечает Некрасову. При этом каждая из двух песен касается вполне конкретной грани общей проблематики поэмы, той проблематики, что представлена в спектакле. Песня «Родина» сама по себе строится на конфронтации текста и интонации при произнесении заглавного слова: Летов поёт слово «Родина» с декларируемым отворачиванием, словно в прямом смысле пытается вывернуть себя наизнанку; остальной же текст поётся с содержательно соответствующим ему интонационным пафосом. Вот текст песни, впервые появившейся на альбоме 1997 года «Солнцеворот»:

Видю – поднимается с колен моя Родина!

Вижу, как из пепла восстаёт моя Родина!
Слышу, как поёт моя великая Родина!
Снова поднимается с колен моя Родина!

Разгибает спину мой былинный народ
Раздвигает стены наша гневная мощь
Солнышко зовёт нас за собой в поход
На гибельную стужу, на кромешную ночь

Вижу – поднимается с колен моя Родина!
Яростно и гордо восстаёт моя Родина!
Слышу, как поёт моя великая Родина!
Снова поднимается с колен моя Родина!

Сбрасывает цепи мой могучий народ
В сердцах светло и жарко полыхает заря
От нашего дыханья тает плавится лёд
Под нашими ногами расцветает земля

Вижу – поднимается с колен моя Родина!
Вижу, как из пепла восстаёт моя Родина!
Слышу, как поёт моя советская Родина!
Снова поднимается с колен моя Родина!

Разгибает спину мой великий народ
Раздвигает стены наша гневная мощь
Солнышко зовёт нас за собой вперёд
На гибельную стужу, на кромешную ночь

Вижу – поднимается с колен моя Родина!
Вижу, как из пепла восстаёт моя Родина!
Жарко разгорается во мне моя Родина!
Слышу, как поёт моя советская Родина! [6]

Если не брать в расчёт интонацию Летова при исполнении слова «Родина», то можно сказать об этом тексте, что это своеобразная интерпретация одной из граней песни некрасовского Гриши Добросклонова, той её грани, где Русь и *могучая*, и *обильная*. Естественно тогда задаться вполне риторическим вопросом: не актуализирует ли летовская интонация исполнения заглавия песни в таком случае грань, где Русь и *убогая* и *бессильная*? Тем более что известные строки некрасовского Добросклонова, строки представляющие Русь амбивалентно, задействованы в спектакле Серебрянникова даже на визуальном уровне – они написаны на экранах больших телевизоров в том же самом третьем действии, где звучат обе летовские песни. Песня Летова «Родина» эту амбивалентность выводит за пределы сугубо лексического уровня в уровень интонационный, уводит в конфронтацию лексики и интонации на семантическом уровне, тем самым существенно углубляя и усугубляя оксюморонное представление о Родине, о Руси, о Рос-

сии (оксюморонность, как показывают наблюдения, свойственна художественному миру Летова вообще по самым разным параметрам [см.: 3]). Таким образом, включённая в спектакль рок-песня помогла реализовать режиссёрскую концепцию понимания некрасовской версии художественного осмысления представления о Руси, а вместе с этим и через это обозначить представления создателей спектакля о современном состоянии нашей страны. То есть летовская «Родина», включённая в финал спектакля Серебrenникова, не только проецируется на проблематику некрасовской поэмы, сколько соотносится с проблемами её современной интерпретации, в частности, театральной интерпретации актуальным режиссёром, вводящим классику в современность, а для этого вводящим и современность в виде актуальной классики в классику в привычном её понимании.

Вторая же песня, песня «Пуля виноватого найдёт» (впервые она прозвучала на альбоме 1993 года «Сто лет одиночества» (песни записаны в 1991 и 1992 годах), а в спектакле она исполняется почти сразу следом за «Родиной») на уровне текста строится в соответствии с характерным приёмом Летова, приёмом, лежащим в основе его уникальной формульной поэтики, когда друг за другом следуют короткие фразы-формулы; каждая формула здесь является маленьким событием и / или транслирует мгновенное состояние субъекта и / или мира; цепочка же этих формул показывает авторские представления о человеке, о мире и о месте человека в мире как системе, систему амбивалентную и зачастую строящуюся на оксюморонности входящих в неё компонентов; оксюморонность эта предстаёт и внутри компонентов, и в отношениях их друг с другом. В итоге получается довольно-таки страшный мир; впрочем, не страшнее физической реальности. Всё это можно сказать и о песне «Пуля виноватого найдёт». Вот её текст:

Кусок не по зубам, не по Сеньке вина
Не по росту потолок, не по карману цена
Не по вкусу пряник, не по чину мундир
Пуля виноватого найдёт.

Прятались вены – искала игла
Ликовали стрелы – порвалась тетива
Колесом в огонь – щекой в ладонь
Пуля виноватого найдёт.

Славный урок – не в глаз, а в бровь
Калачиком свернулась замурлыкала кровь
Стала кровь хитра – а только мы похитрей
Пуля виноватого найдёт.

Проверим чемоданы – всё ли в порядке
Пошарим по карманам – всё ли на месте
Покашляем покурим посидим на дорожку
Всё ли понарошку? [5]

Получается, что в этой песне виноватым из заглавия-рефрена благодаря контексту остальных формул оказывается каждый, любой человек, то есть пуля найдёт *всякого*. И любые попытки обнаружить хоть какой-то выход, хоть как-то сделать себя и / или других счастливыми, обрести счастье, отыскать его бесполезны и бессмысленны. Можно даже соотнести летовскую песню с некрасовскими строчками:

Как вы ни бейтесь, глупые.
Что на роду написано,
Того не миновать!
Мужчинам три дороженьки:
Кабак, острог да каторга.
А бабам на Руси
Три петли: шёлку белого,
Вторая – шёлку красного,
А третья – шёлку чёрного,
Любую выбирай!.. [9, с. 165]

Но, конечно, смысл «Пули» не сводится только к этим словам некрасовского Савелия, не сводится только к безысходности человеческой жизни и неизбежности страданий и гибели. Песня ещё и о том, что человек вопреки условиям страшного мира, вопреки своей природе, всё равно продолжает и будет продолжать исправлять себя и мир в лучшую сторону; в мелочах он будет улучшать мироздание, поднимаясь над ужасом жизни при помощи смешного – комического, иронического. И в «Пуле» нарочито дисгармоничный мир из первых двух куплетов в куплетах третьем и четвёртом вдруг начинает поддаваться какой-то корректировке, даже правке со стороны человека, а вместе с этим исправляется и сам человек, способный отправиться в путь. Заметим тут, что в финале четвёртого куплета и, соответственно, всей песни тотально страшного рефрена («Пуля виноватого найдёт») уже нет. Не счастливый ли исход перед нами? Впрочем, на вопрос финального стиха («Всё ли понарошку?») ответа нет. А если бы он был? Представляется, что если бы он был (и не важно какой), мир бы сделался однозначным; авторская же концепция настаивает на сущностной амбивалентности мира, который даже в исправленном виде (если вдруг исправить его получится) амбивалентности не утратит, а может быть, даже она, эта амбивалентность, усилится.

Веду я к тому, что песня Летова «Пуля виноватого найдёт» куда как больше вытекает из самого текста «Кому на Руси жить хорошо», нежели тот финал, что венчает собственно некрасовский текст; я имею в виду сюжет Гриши Добросклонова, сюжет своим непристойным оптимизмом никак не вытекающий из предшествующего текста поэмы, мир в котором – разом и страшный, и прекрасный. То есть песня Летова, инкорпорированная в спектакль, успешно заменяет некрасовский финал, словно возвращает поэму Некрасова к жизни, делает её и, соответственно, её театральную

интерпретацию более глубокой, улучшает (как ни грубо это прозвучит) исходный текст.

Таким образом, можно заключить, что обращение Кирилла Серебренникова к наследию Егора Летова в спектакле, созданном на материале классической русской поэзии, позволяет актуализировать те смыслы литературного источника, которые важны для постановщика, а заодно и приблизить современного зрителя к наиболее актуальным для дня сегодняшнего аспектам проблематики некрасовской поэмы. Вместе с тем, через включение в театральный контекст и через диалог с текстом-источником открываются новые интерпретационные возможности, касающиеся песен Егора Летова: теперь они могут быть осмыслены в исторической проекции, а не только в проекции на современный нам мир.

С полным правом то же самое можно сказать и о других включениях рок-песен в спектакли: рок помогает в реализации постановочной концепции, обогащая спектакль в смысловом плане, а при этом и сама песня через такое подключение актуализирует в себе смыслы, прежде скрытые, либо даже обретает какие-то новые смыслы. Таким образом, исследование взаимодействия того или иного театрального действия и инкорпорированного в него песенного материала представляется весьма перспективным в плане постижения смыслов, углубления понимания как текста-реципиента, так и текста-источника.

Теперь перейду к третьему типу рок-театра. Повторюсь, что тут имеются в виду спектакли, где рок становится и объектом рефлексии, и рефлексирующим субъектом. В современном нам театре таковых примеров стало довольно много, и все они не только весьма интересны, но и предлагают в системе довольно-таки широкий спектр различных типов обращения театра к року, различных способов взаимодействия рок-искусства и искусства театра. И ещё: все примеры, которые рассмотрю ниже, доказывают, что если прежде рок вписывался в театр, подчиняясь его законам (*рок-опера* это всё-таки больше *опера*, чем *рок*), то теперь рок делает театр под себя, а театр адаптируется под рок. В результате формируется то уникальное явление, которое и можно смело назвать рок-театром – по аналогии с давно сложившимся и успешно существующим в нашей стране рок-кино (от «Ассы» и «Иглы» до «Лета»).

Если брать рок-н-ролл как объект рефлексии и как субъект, то едва ли не образцовой постановкой следует признать спектакль «Анархия» по пьесе Майка Пэкера в театре «Современник» (премьера 30 января 2012 года, режиссёр Гарик Сукачёв; в спектакле играют Михаил Ефремов, Мария Селянская, Дмитрий Певцов, Василий Мищенко, Ольга Дроздова; причём первые четверо исполняют роли музыкантов-панков). Завязка такова: старые панки, составлявшие некогда (лет тридцать-сорок назад) популярную английскую группу, получили предложение сняться в США в рекламном ролике пластиковых карт. Спектакль о том, что из этого вышло. Но это – лишь внешняя грань, событийный ряд. Однако прежде чем скажу о сути спектакля, несколько слов об отзывах зрителей. Отзывы эти, если прислу-

шаться к Интернету, трёх типов: примерно поровну резко негативных и резко восторженных; а третий тип – самый малочисленный – сводится к признанию того, что впечатление неоднозначное. Отрицательные же отзывы довольно и даже весьма жёсткие; не цитирую, но близко к тексту:

*окунули с головой в дерьмо;
«Современник» опустился до этого кошмара;
актёры матерятся весь спектакль;
ушла <не ушёл, а именно ушла> в антракте, как и большинство зрителей;
позор актёрам и театру;
ладно – Ефремов, но как мог Мищенко...*

Отзывы же положительные строились зачастую как ответы на отрицательные отзывы; и общий знаменатель у защитников спектакля был такой: а вы не знали, куда шли? чего вы ждали от спектакля про панк-группу? не видели на билетике 18+ и предупреждения о нецензурной лексике?

Добавлю к этому, что на двух представлениях «Анархии», на которых я был, зритель не только не ушёл, но устроил долгую и всеобщую овацию в конце. Самое же важное касательно не только данного спектакля, но и рок-театра, в котором рок предстаёт и объектом, и субъектом, это подготовленность зрителя – зритель, идущий на спектакль рок-театра, должен иметь представление о роке, а лучше всего – должен быть фанатом рока. Тогда не только удастся избежать уходов в антракте, но и удастся понять то, что предлагают актёры на сцене.

Теперь немного о том, как сделана «Анархия». На первых сценах герои, в прошлом участники панк-группы «Дисфункциональ», социализированы (хотя и каждый по-своему): Билли (Ефремов) работает, Джон (Мищенко) пьёт, Лу (Селянская) замужем за состоятельным господином. Но тут появляется самый из них мировоззренчески отошедший от панка Марк (Певцов) с предложением подзаработать. И вот здесь происходит метаморфоза социализированных людей в себя прежних – в панков; вероятно, панки в этих людях, никуда и не девались. И вот они – уже во всей красе: чего стоит хотя бы Василий Мищенко с синими волосами и татуировками: на плече – Ленин с ирокезом, на груди – надпись «Punks Not Dead».

Между тем за этими и другими внешними атрибутами скрываются весьма серьёзные размышления создателей спектакля и, в первую очередь, самого режиссёра. Когда вышел фильм «Дом Солнца» Гарика Сукачёва, то одна из критических заметок называлась «Гарик Сукачёв объяснился в любви к хиппи». В «Анархии» Сукачёв объяснился в любви к панкам. На первый взгляд, хиппи и панки являют собой относительно друг друга противоположности (вспомним классическое «панки любят грязь, а хиппи цветы»), но вместе с тем относительно пространства «основной культуры» эти противоположности могут по ряду параметров синтезироваться. Даже явно антагонистичные в идеологическом плане субкультуры перед лицом общего врага оказываются очень похожи и оказываются способны про-

явить склонность к солидаризации. Другое дело, что обе эти субкультуры органично состоялись уже настолько давно, что до наших дней если и дожили, то только в формате подростковых подражаний или постподростковых игр. Вот поэтому, если уж по правде, настоящие панки сегодня могут быть только старыми, ведь молодыми они были сорок лет назад. Как и хиппи. И, разумеется, есть разница у «Анархии» с «Домом Солнца»: в «Доме Солнца» – прошлое, эпоха, ушедшая навсегда и ушедшая вместе с людьми, а в «Анархии» именно «наши дни», именно настоящее; но это такое настоящее, которое если и живёт, то только осколками прошлого, в зеркалах и лицах минувшего. Вот то, что осталось от панка; по большому счёту, это три старика и старуха. Таков итог некогда могучего субкультурного течения. Но, естественно, не только. Итог ещё и в том, что, как выясняется, панк не может быть «бывшим». Он может социализироваться, но эта социализация никогда и ни за что не может вылиться в модную нынче категорию успеха; если панк и может кем-то стать в социальном плане, то только аутсайдером; он, возможно, и впишется в общество, но окажется на такой его маргиналии, что дальше (ниже, глубже) некуда. И действительно – некуда. Но это лишь в том случае, если человек был панком «по правде» – согласно своей Природе, своей физиологии. Если же он играл в панк, то потом он в полной мере может добиться «успеха». И, кстати, будучи «успешным», может продолжить игру в панк как ролевую игру.

В этой связи важно, о чём песни «Дисфункционалов» (надо сказать, что песни звучат живую – сами актёры исполняют их по полной, что называется, программе, исполняют живьём: Ефремов – вокал, Селянская – бас, Певцов – гитара, Мищенко – ударные). Песня, что должна была звучать на рекламе в Нью-Йорке, о людях из пластмассы. Чтобы понять, кто эти люди, достаточно взять очевидную рифму: люди из пластмассы – это п...сы. А другая песня, созданная уже «в наши дни», нагружена идейным и ментально близким многим ныне рефреном: «Я ненавижу людей!» И ещё несколько личных впечатлений и обобщений относительно этого спектакля. Наше время показывает, что спектакли могут, подобно фильмам и книгам, становиться культовыми – обрастать артефактами, порождать игровые, художественные метатексты. И у «Анархии» для этого есть всё – есть всё для того, чтобы породить возрастную субкультуру постпанка, субкультуру для тех, кто опоздал родиться, чтобы быть панком в его эпоху, в те самые героические 70-е, но готов сделать это теперь. Такому прочтению способствует в числе прочего субъектная организация спектакля – рефлексия осуществляется от имени и от лица рокеров, рока, то есть рок-н-ролл тут и субъект, и объект. И Джон ближе к концу говорит примерно так: я вошёл в бар в 76-м, а вышел из него только в 89-м. Можно в качестве аналогии припомнить название рассказа Михаила Елизарова «Мы вышли покурить на 17 лет...», можно слова чеховского Фирса из финала «Вишнёвого сада» о том, что жизнь-то прошла, словно и не жил. Уже даже это позволяет сделать вывод: «Анархия» не только и не столько о панках, сколько о том, что вообще остаётся от жизни тогда, когда от жизни ничего не оста-

ётся. Таким образом, постановочный опыт Гарика Сукачёва показал, сколь глубоко возможности спектаклей о рок-музыке – и в плане театральном, и в плане музыкальном, а особенно – в плане синтеза театра и рок-музыки.

Для полноты картины укажу на ещё один похожий пример (правда, отличие от «Анархии» тут в том, что группа здесь не вымышленная, а настоящая). Это спектакль «Rock-n-Roll» по пьесе Тома Стоппарда в Российском академическом молодёжном театре (преьера 22 сентября 2011 года, режиссёр Адольф Шапиро). Ограничусь здесь предлагаемой театром аннотацией к спектаклю:

«Пьеса “Rock’n’roll” посвящена Вацлаву Гавелу, пражским событиям 1968–1990 годов, истории чешской рок-группы The Plastic People of the Universe. История начинается в Кембридже в 1968 году, в дни вторжения советских войск в Чехословакию, и заканчивается триумфальным концертом группы The Rolling Stones на пражском стадионе в 1990 году.

Пьеса английского драматурга чешского происхождения сэра Тома Стоппарда соединяет персонажей из двух родных ему стран в сложной конструкции, где каждому из них удаётся прожить большой кусок непростой жизни. В парадоксальных диалогах, в неординарных жизненных ситуациях, в которые попадают герои пьесы, драматург ведёт речь о нас с вами, о праве каждого распорядиться дарованной ему жизнью по собственному усмотрению, о том, как трудно оставаться свободным и в самом свободном, и в самом несвободном из обществ.

Среди всех политических, идеологических коллизий и жизненных перипетий героев звучит музыка Сиды Баррета и Pink Floyd, Боба Дилана и Rolling Stones, The Plastic People of the Universe и разворачивается “история частного человека, его любви”».

Но и «Анархия», и «Rock-n-Roll» поставлены хоть и в российских театрах, но по зарубежным источникам, нам же в ракурсе заявленной темы всё же интереснее те случаи, когда театры обращаются к русскому року. И пример, который можно с полным правом назвать последовательным и законченным образцом рок-театра предлагает столичный театр «Эскизы в пространстве»: на площадке Центра имени Мейерхольда этот театр представляет спектакль с показательным названием «Русский рок» (преьера 20 марта 2019 года, режиссёр Дмитрий Мышкин). Подзаголовок спектакля во многом раскрывает авторское намерение: «Вспышки памяти о явлении не так давно минувшем». Приведу авторскую аннотацию действия:

«Спектакль театра “Эскизы в пространстве” – оммаж всему пантеону русского рока сразу, сделанный в эстетике курёхинской “Поп-механики”. Событий в сумрачном пространстве Чёрного зала хватает: сценическая композиция сплетена из образов, жестов, кодов поколения, отрывков интервью, стихов и музыки эпохи “дворников и сторожей”. В любую минуту рядом с вами могут начать танцевать, раздеваться, есть плёнку или умыться углём. Героев спектакля создатели выбрали исключительно по велению сердца: Летов, Цой, Кормильцев, Гаркуша, Гребенщиков, Дягилев, Башлачёв, Адасинский, Науменко, Курёхин, Мамонов, Шевчук.

“Русский рок” – опыт одновременно личный и коллективный. Как интерпретатор сменяющих друг друга картин, зритель ощущает свою отдельность, но эти же картины складываются в общее воспоминание о “времени колокольчиков”.

Обратите внимание: в случае этого спектакля “свободная рассадка” означает отсутствие сидячих мест. Как на настоящем рок-концерте».

Сценическими средствами создатели постановки постарались отфлексировать вынесенное в название спектакля явление в его классическом изводе. Вот небольшое описание происходящего. Уже в фойе, возле входа в зал работает старый катушечный магнитофон «Маяк», а небольшой экран показывает фотографии и краткие биографии героев предстоящего спектакля. Сам же спектакль происходит в небольшой чёрной комнате, актёры находятся среди зрителей в тёмном и замкнутом пространстве. Экраны на стенах показывают цитаты из песен, из интервью с рокерами, фотографии; по ходу спектакля фонограммой звучат песни и фрагменты интервью. Герои действия – рокеры-классики – выступают и субъектами, и объектами. Действо организовано тремя актёрами (Ирина Михейшина, Даниил Романов и Никита Мальцев), которые сопровождают происходящее разного рода эпизодами, разыгранными друг с другом и со зрителями, иногда произносят монологи-цитаты от имени знаменитых людей рока – слова Янки говорит Ирина Михейшина, слова Балабанова – Никита Мальцев... Общая концепция – создание атмосферы последних десятилетий прошлого века; вернее – реализация мифологических представлений об этой атмосфере, понимаемой, как нечто безвозвратно ушедшее нынче. Этому способствует и предметный мир спектакля (мусор, уголь, оранжевая неваляшка с пробитой головой, магнитофонные кассеты с торчащей из них лентой, битое стекло...), не столько воспроизводящий ту реальность, сколько передающий легендарную сущность её. Отдельные сценки, по большей части разыгранные пантомимой, создают в системе страшный образ той реальности: бесчинство милиции, психушка, суицид, пьянство, бедность... Зритель даже тактильно вовлекается в спектакль: актёры допрашиваются до зрителей, одному из них под курёхинский монолог о таблетках в виде слоников даже чешут голову. И замкнутое пространство чёрного зала, и предметные детали, и интермедии формируют картину беспросветного советского прошлого. Однако в нарочитую конфронтацию с визуальным вступает звуковой ряд – песни и монологи рокеров. Звучащее слово и иллюстрирует то страшное время, и противостоит ему. Спектакль «Русский рок», таким образом, строится на контрасте визуального и звучащего, на их борьбе, но и на их корреляции друг с другом.

Финал же может быть охарактеризован как восстановление гармонии. На экране последовательно, фраза за фразой воспроизводится текст песни Егора Летова «Прыг-скок», начальный стих которой стал заглавием упомянутой выше пьесы Константина Стешика. Затем экран показывает разорванные фотографии рокеров, под башлачёвское «Время колокольчиков» эти фотографии словно пазлы собираются в единое целое. Так восстанавли-

ливается память об ушедшем навсегда времени и его героях. Появляются деревянные пеньки, и зрители, усевшись на них, пьют портвейн из кружек. Получаются поминки по року, по рокерам. Я бы назвал всё это поисками адекватного формата для того, что можно назвать рок-театром. Если рок-опера была и есть одним из образцов музыкального театра, где превалирует традиция привычной оперы или даже оперетты, то в случае спектакля «Русский рок» перед нами действие, в котором рок, выступая одновременно и как субъект, и как объект, ищет и находит для себя релевантный способ экспликации на театральных подмостках. Делается же это через представление слова самим рокерам и их лирическим героям. А актёры при такой установке выступают как медиаторы. Но, разумеется, не только – они оказываются и интерпретаторами. «Русский рок», таким образом, являет собой образец того, как можно синтезировать театр и целое явление актуальной культуры, именуемое русским роком, и как тем самым воплотить представление о времени и о человеке.

Примеры, которые укажу ниже, интересны тем, что театр здесь синтезируется не с рок-н-роллом вообще, а с личностями и творчеством отдельных и весьма значительных его представителей. И очень востребованы оказываются тут два музыканта, уже давно ставшие классиками русского рока, два поэта, в полной мере существующие в культуре и без приставки «рок» – Александр Башлачёв и Егор Летов. Почему выбор наиболее рефлексированных режиссёров и коллективов пал на Башлачёва и Летова? Ответ, как кажется, очевиден: потому что на данный момент и Башлачёв, и Летов вошли в культурную парадигму классиков, а следовательно, перед интерпретаторами открылась возможность реализоваться через осмысленные признанного, устоявшегося, классического материала, отрефлексировать и этот материал, и себя, свои концепции через него.

И Башлачёв, и Летов оказались в числе героев в уже упомянутом выше спектакле «Русский рок», где звучит песня Башлачёва «Время колокольчиков», а также фрагмент интервью Летова и исполняемая им песня «Красный смех», которая, кстати, нарочито прямо визуализируется – Ирина Михейшина держит во рту красный фонарик и открывает рот в такт словам песни; подойдя вплотную к доске, которую держит один из зрителей, она смеётся, а на доске мигает красный свет лампочки из рта актрисы. Напомню попутно и о том, что слова летовской песни «Прыг-скок» воспроизводятся на экране в финале «Русского рока» и что именно песни Летова становятся кодой в спектакле Кирилла Серебренникова «Кому на Руси жить хорошо», о чём говорилось выше.

Но есть и театральные постановки, где Башлачёв и Летов выступают в качестве единоличных объектов сценической рефлексии. На данный момент в России идут два спектакля, основанные на фигуре Башлачёва: во-первых, в петербургском Большом театре кукол идёт спектакль «Александр Башлачёв. Человек поющий» (премьера 17 февраля 2011 года, постановка Руслана Кудашова; оговорю, что спектакль не кукольный); во-вторых, в екатеринбургском Центре современной драматургии идёт спек-

такль «СашБаш. Свердловск-Ленинград и назад» (премьера 11 июня 2014 года, драматурги: Ярослав Пулинович, Полина Бородина; режиссёр Семён Серзин – тот самый, что поставил упомянутый выше спектакль «Рок. Дневник Анны Франк»; в главной роли Олег Ягодин). Оба спектакля насыщены музыкой, но оба спектакля это именно спектакли, именно театральные действия.

«Человек поющий» представляет собой систему сценок, в каждой из которых актёры разыгрывают ту или иную песню Башлачёва, театрализовано исполняют её, в результате чего возникает то, что можно назвать сценическими клипами, сценической визуализацией звучащего слова (подробно этот спектакль проанализирован в работе: [13]). Отдельно укажу на крайне интересный приём в сценке по многоголосой «Песенке на лесенке», где в диалог с актёрами включается сам Башлачёв, голос которого звучит на фонограмме из динамиков.

Прежде же чем обратиться ко второму спектаклю о Башлачёве, отмечу, что по похожему отношению спектакля в БТК принципу сценических клипов строится спектакль «О тебе» в московском театре неслышащих актёров «Недослов» (премьера состоялась 29 ноября 2017 года, режиссёр Анна Башенкова). Данный спектакль анонсируется как «Концерт по хитам российских рок-исполнителей», специфика же его в том, что звучащие в оригинальной фонограмме рок-песни (это важное отличие от спектакля «Александр Башлачёв. Человек поющий»), где песни Башлачёва исполняются самими актёрами вживую и под аккомпанемент живого же фортепьяно, но в театре «Недослов» такой вариант, разумеется, невозможен) на сцене сопровождаются театрализованным танцем, представляющим собой хореографическую интерпретацию каждой из четырнадцати звучащих композиций, благодаря чему в песнях актуализируются, а, возможно, и формируются какие-то новые смыслы; словесная же составляющая разыгрывается на языке жестов. Звучат и показываются песни «Сплина» («Романс»), Земфиры («Мы разбиваемся») «АукцЫона» («Дорога»), «Би-2» и Чичериной («Мой рок-н-ролл» и «Падает снег»), «Океана Эльзи» («Така як ти»), «Ночных снайперов» («Юго 2»), «ДДТ» («Это всё...») и др. Кроме того, визуальный эффект воздействия на аудиторию поддерживается цветовым решением костюмов исполнителей: одежда как на юношах, так и на девушках преимущественно чёрного и белого цветов, на фоне чего ярко выделяется не очень обильно представленный, но всё же имеющийся красный цвет одежды. Такая гамма способствует реализации общей концепции системы сценических клипов, а концепция эта обозначена в аннотации к спектаклю «О тебе»:

«В течение часа в концертном действии будет поднята вечная тема любви, затронуты проблемы взаимоотношений между мужчинами и женщинами, раскрыта тема терзания души и тела, неизбежность встреч и расставаний. Мы затронем различные эмоциональные стороны человеческой жизни. Мы расскажем о нас и поговорим о тебе».

Можно сказать, что названные спектакли в БТК и в театре «Недослов» предлагают интересный формат рок-театра – когда действия полностью могут строиться на череде сценических интерпретаций подобранных по тому или иному критерию песен, в итоге из мини-спектаклей складывается целостная система единого театрального рок-действия, речевыми субъектами в которой (речевыми даже тогда, когда перед нами жестовая речь) выступают лирические герои рок-песен, а иногда и их персонажи.

Касательно же фигуры Башлачёва чуть подробнее остановлюсь на екатеринбургском спектакле, представленном в Москве на площадке «Боярские палаты» 1 мая 2019 года. Уже само название – «СашБаш. Свердловск-Ленинград и назад» – содержит в себе отсылку к фигуре Башлачёва не только через его прозвище, но и через цитату из его песни «Поезд»:

Любовь – это снег и глухая стена.

Любовь – это несколько капель вина.

Любовь – это поезд «Свердловск-Ленинград» и назад.

Любовь – это поезд сюда и назад [6, с. 84].

Учитывая упоминание в цитате из песенного наследия Башлачёва Свердловска и место дислокации Центра современной драматургии – Екатеринбург – можно сразу сказать, что фигура Башлачёва интересна создателям спектакля во многом как фигура именитого земляка (Башлачёв учился на журфаке Уральского госуниверситета с 1978 по 1983 годы), однако сценическая интерпретация судьбы поэта выходит далеко за пределы литературного краеведения и носит характер универсальный. Зрителю предлагается крайне любопытный синтез приёмов традиционного театра и рок-концерта. В этом синтезе велика роль собственно словесной составляющей – судьба Александра Башлачёва разыгрывается тремя персонажами, обозначенными как Поэт (Олег Ягодин), Женщина поэта (Тамара Зимина) и Друг поэта (Константин Итунин); реплики их – строки из писем Башлачёва, рассказы о нём, какие-то истории, приключившиеся с поэтом в Свердловске, Череповце, Москве, Ленинграде, Новосибирске... Во второй половине спектакля звучат башлачёвские стихи: уже названный «Поезд» (читает Женщина поэта), «И труд нелеп...», «От винта» (оба текста читает Поэт), фонограммой звучит песня «Время колокольчиков» в чьём-то любительском исполнении, за которым может угадываться сам автор, но только до той поры, пока в концовке этой песни на экране (экран расположен на заднике сцены) не появляется исполнитель, совсем на Башлачёва не похожий. В качестве элемента традиционного театра наряду со словесной составляющей отмечу оформление сцены: тут обращает на себя внимание обилие разбросанной по всему полу магнитофонной ленты – скомканной, смятой – и несколько табуреток; и лента, и табуретки участвуют в действии – и тем, и другим, например, персонажи кидаются друг в друга.

Вместе со всем этим – привычным для театра – используются приёмы несколько нестандартного плана; прежде всего, это живая музыка в испол-

нении находящейся всю первую половину спектакля на сцене группы «Курара», лидер которой Олег Ягодин исполняет, как уже было сказано, роль Поэта. И исполняемые «Курарой» «Раньше было другое время» «Наутилуса», «Осколки» «АукцЫона» и даже «Этот мир» Аллы Пугачёвой формируют очень своеобразный ракурс – позволяют посмотреть на события тридцатилетней давности с позиции дня сегодняшнего (ведь песни исполняет актуальная рок-группа), но и на наше время взглянуть из времени давно и навсегда миновавшего (сами песни уже далеко и отнюдь не новые). Вообще для многих образцов рок-театра характерно обращение к року, как к важному сегменту прошлого, как к тому, что уже было и никогда более в первозданном виде не вернётся. Отсюда характерный ностальгический антураж многих спектаклей рок-театра.

Важная составляющая действа в «СашБаше» – уже упомянутый экран на заднике сцены. Ещё до начала спектакля, пока зрители заполняют зал и пока Женщина поэта угощает всех компотом из большущей кастрюли, на экране идут документальные чёрно-белые кадры из истории свердловского рока (тут справедливости ради следует заметить, что Башлачёв в годы обучения в Свердловске ещё вовсе не был тем автором и исполнителем своих песен, каким станет впоследствии, и, соответственно, в рок-жизнь Урала вписан никак не был), затем, уже по ходу действия, показываются стилизованные под 80-е годы съёмки жизни в общежитии, нарративно иллюстрирующие разговоры действующих лиц. В преддверии финала же на экран выводится письмо Святослава Задерия к Митрополиту Санкт-Петербургскому и Ладожскому Владимиру; письмо содержит просьбу разрешить отпеть Башлачёва и резолюцию Митрополита, благословляющего заочное отпевание.

Его Высокопреосвященству
Высокопреосвященнейшему Владимиру
Митрополиту Санкт-Петербургскому и Ладожскому
от Задерий Святослава Геннадьевича
проживающего по адресу
С-Петербург, Каменноостровский пр. 24 кв 9

*Благословляется совершить
заочное отпевание.
+ Митрополит Владимир*

Прошение

Прошу Вашего благословения на отпевание Башлачева Александра
Николаевича, крещеного, православного, покончившего с собой.
Покойный состоял на учете в психдиспансере.

В связи с потерей близких.

17.02.04



/Задерий С.Г./

Тем самым в спектакле визуально эксплицируется уход поэта. Спектакль, правда, на этом не заканчивается; в финале трое участников ведут диалог, стилизованный под досужую болтовню, – разговор о признанных и непризнанных гениях, о столице и провинции, о поэтах и поэзии... То есть завершается «СашБаш» самой обыкновенной театральной сценкой. Однако такой традиционный финал не отменяет того, что спектакль «СашБаш. Свердловск-Ленинград и назад» явил собой образец того, что можно назвать гипертезисом собственно театрального, музыкального и кинематографического. Не утверждаю, что это что-то новое на сцене, конечно же, нет, однако применительно к рок-театру такой формат оказался по ряду параметров оптимален: через гипертезис удалось передать колорит эпохи (вернее, конечно, мифа об эпохе), удалось показать рефлексию относительно проблемы существования гения среди обычных людей, а через это – наглядно показать рефлексию о роке, о его роли в жизни человека и человечества. То есть рок-театр в версии екатеринбургского Центра современной драматургии продемонстрировал, как можно отрефлектировать и трагедию одного конкретно взятого гения, и роль рок-н-ролла в судьбе целого поколения. Фигура Александра Башлачёва как нельзя лучше подошла для решения данных задач, а способ их решения – это синтез приёмов традиционного театра и рок-концерта (участие в спектакле рок-группы «Курара» в полном составе и в полную мощь тому подтверждение).

Что же касается Егора Летова, то и тут есть смысл привести несколько актуальных примеров, самый свежий из которых – спектакль Большого театра кукол (Санкт-Петербург) «Летов. Дурачок»; как сказано в жанровом подзаголовке: «Спектакль-концерт для солнцenesпящих в двух действиях» (премьера состоялась 14 апреля 2019 года, режиссёр Павел Григорьев, художественный руководитель Руслан Кудашов).

БТК пошёл здесь по пути, уже успешно опробованному этим театром в спектакле, который упоминался выше – «Александр Башлачёв. Человек поющий», то есть создал систему сценических клипов – разыгранных актёрами сенок по песням Егора Летова. Но прежде чем говорить о самом спектакле, приведу предложенную создателями аннотацию с сайта театра:

«Тексты Егора Летова появились во время очередного разлома страны. Его экзистенциально-психоделическое видение картины распада великой державы произвело сильный резонанс в умах подрастающего в вакууме безвременья, не первого по счёту пропавшего поколения. Его усилие – это опыт обороны, и не только гражданской, от всепроникающего небытия, обесмысливания ценности человеческой жизни. Надломленный, вывернутый, истошный, – его голос для нескольких поколений стал символом сопротивления распаду, как бы ни банально это звучало, гуманистических ценностей, во все времена попираемых человеческой подлостью. Авторы спектакля, входя в соприкосновение с текстами Егора Летова, продолжают держать эту оборону».

В спектакле, идущем два с половиной часа, использовано больше двух десятков песен Егора Летова («Русское поле экспериментов», «Маленький

принц», «Автобус», «Лоботомия», «Свобода», «Как листовка», «Снаружи всех измерений», «Иван Говнов», «Про Мишутку», «Про окурки и курок», «Офелия», «Сквозь дыру в моей голове», «Никто не хотел умирать», «Беспрерывный суицид», «Миром правят собаки»...) и Янки Дягилевой («Столетний дождь», «По трамвайным рельсам», «Я стерженею», «Нюркина песня», «Домой»...). Занято в действе 18 актёров (10 девушек и 8 юношей); почти все на момент премьеры – студенты третьего режиссёрского курса мастерской Р. Р. Кудашова БТК-РГИСИ. Повторюсь, что в создании сценок по песням Летова и Дягилевой использован тот же принцип, что и в спектакле БТК по песням Башлачёва, однако есть одно очень существенное отличие, обусловленное природой материала: песенное творчество Летова и Дягилевой не столь событийно, как большинство башлачёвских песен, а следовательно, не так охотно поддаётся прямой перекодировке словесного материала в происходящее на сцене действие: одно дело интерпретировать на сцене событийные ряды и совсем другое – кажущиеся несвязанными друг с другом короткие фразы-формулы. Вероятно, поэтому в спектакле «Летов. Дурачок» задействован более широкий спектр элементов, хотя, как и в «Человеке поющем», в основе постановки построенное на актёрской игре живое исполнение песен. При этом песни, разумеется, не копируются – некоторые читаются как стихи, к некоторым были специально придуманы новые мелодии, отметим и ещё одну аудиальную особенность: матерные слова читаются и поются задом наперёд; и самое главное – везде это сценическая интерпретация; то есть даже на звучащем уровне возникает интерпретация, предполагающая новое понимание текста, а в результате мини-спектакли по песням складываются в достаточно целостную систему с единой концепцией, в задачи которой, как представляется, входит показ представлений Егора Летова и Янки Дягилевой о мире и человеке, а через это – и демонстрация собственных – режиссёрских, актёрских – представлений. И при этом получается так, что биографических авторов в спектакле БТК нет, а есть лирический герой, который одновременно един (даже несмотря на то, что часть текстов берётся из наследия Янки Дягилевой), и вместе с тем, многолик; многоликость эта усиливается тем, что занято в спектакле много актёров; а где-то это персонажи, в прямом смысле – действующие лица.

Укажу и на внешние отличия этого спектакля от спектакля «Александр Башлачёв. Человек поющий». В «Летов. Дурачок» задействовано гораздо большее количество музыкальных инструментов: в спектакле о Башлачёве музыкальное сопровождение ограничивается фортепьяно и акустическими гитарами; здесь же есть и синтезатор, и электрогитары, и ударная установка, даже домра, аккордеон и балалайка. Очевидно, что такое различие обусловлено природой музыкальной составляющей песен-источников: Башлачёв предпочитал выступать в акустике под гитару, творчество же Летова в основе своей реализовывалось в электрических групповых проектах. Нельзя не указать на вкрапления в спектакль элементов, которых не было в спектакле о Башлачёве. Так, например, сценка по песне Летова «Как листовка» сопро-

вождается пантомимой в её традиционном формате, что даёт тексту песни более объёмное прочтение, при котором люди понимаются как механические куклы. И куклы в спектакле тоже задействованы (не забудем, что театр, поставивший этот спектакль – кукольный): в песне «Маленький принц» использована маленькая кукла без головы, разные головы же к ней приставляются по ходу исполнения песни, правда, головы эти нарочито нерелевантны относительно тела: то это голова с одним глазом на всё лицо, то голова крысы; песня «Про Мишутку», спетая на два голоса – девушки и юноши, – сопровождается участием двух кукол: плюшевого мишки и рыжей куколочки (напомним, что эта песня Летова имеет второе название – «Песенка для Янки»); если учесть это, то получается, что сценка по данной песне сделана как диалог «автора» и «адресата», а куклы выступают как её персонажи: мишка это, конечно, Мишутка из песни, а рыжая куколочка – эксплицированный в названии адресат, то есть сама Янка); песня «Миром правят собаки» сопровождается целым кукольным представлением, в котором разыгрывается известная из Андерсена история стойкого оловянного солдатика и балерины. Все эти включения в действо кукольных сегментов, помимо всего прочего, призваны показать летовский мир как мир, где человек – кукла в чьих-то руках. При этом сама идея манипуляции человеком могла обходиться и без кукол; к примеру, в сценке по песне «Иван Говнов» актуализировалась актуальная политическая проблематика, связанная с грязной предвыборной борьбой.

Отдельно следует отметить такие внешние компоненты, как оформление сцены и костюмы. На сцене, на разных её уровнях размещены десятки полтора телевизоров. До начала спектакля все они показывают сетку настройки телевидения из советского прошлого, но потом экранное изображение принимает участие в действе, сопровождая песни разными видеозарисовками от балета «Лебединое озеро» до показа пионера с горном. А сценка по песне Летова «Снаружи всех измерений» начинается с того, что актёр находится в рамке телевизора, откуда потом выходит на сцену. Что же касается костюмов действующих лиц, то тут всё очень многообразно – и пионеры, и гопники, и балерина, и врач, и политик, и мальчик-мажор... То есть персонажная сущность подчёркивается внешним видом. В целом же на сцене – и в оформлении, и в костюмах – доминирует чёрное, оттеняемое (а впрочем, и актуализируемое) белым и красным. Сама же сцена на ряде песен минимально населена действующими лицами (например, «Офелия» представлена как моноспектакль – Офелия пусть и в третьем лице, но рассказывает о себе), но в большинстве случаев персонажей на сцене несколько. В связи с последним отмечу интересное решение сценки по песне «Никто не хотел умирать»: врач-патологоанатом находится на своём рабочем месте, где укрытые простынями лежат, а потом встают и двигаются Башлачёв, Маяковский, Янка Дягилева и Офелия. Тем самым к смыслам песен Летова и Дягилевой в их интерпретации театром добавляются ещё и смыслы того, что можно назвать «текстами смерти» – и реальных фигур культуры, и персонажей культуры. Кстати, отсыл-

ка на текстуальном уровне к личности Александра Башлачёва содержится и в песне «Свобода» («Как и что обрёл обнял летящий Башлачёв»), которая тоже участвует в спектакле о Летове. И в контексте спектакля это может быть рассмотрено и как отсылка к спектаклю БТК о Башлачёве, что (помимо, конечно, всего прочего) связывает два кудашовских спектакля о рок-поэтах друг с другом. В «Летове» есть и ещё одна отсылка к репертуару Большого театра кукол: в одной из сенок воцерковлённая мама перед уходом в магазин велит читать сыну «Екклезиаст», сын же, в силу возраста думающий о противоположном поле, читает «Песнь песней». Дело в том, что в репертуаре БТК есть спектакли по Ветхому Завету, а среди них и «Екклезиаст», и «Песнь песней». Через такое интертекстуальное подключение возникает своего рода диалог между не только ветхозаветными источниками и летовско-дягилевским миром, но и между этим миром и мирами других спектаклей БТК. Тем самым устанавливается прочный контакт между древностью и вечностью с одной стороны и современным искусством и, соответственно, миром с другой.

Разумеется, спектакль такого плана не обходится без предметных деталей. Обратим внимание на две из них: песня «Лоботомия» сопровождается наглядной реализацией заглавного её мотива – актёр вырезает верх из хлебного каравайя; а в песне актёр «Свобода» представляет слепого, перед лицом которого на длинном проводе висит горящая лампочка, к ней он и обращает летовские формулы о том, что «знает моя свобода». Обе названные предметные детали в художественной системе спектакля не только иллюстрируют конкретные песни, но и становятся элементами в системе понимания современным миром художественного мира Егора Летова.

Завершается же спектакль, как это уже было в «Башлачёве. Человеке поющем», звучащим из динамиков голосом главного героя действия. В «Башлачёве» это была вставка из «Песенки на лесенке», здесь же звучит заглавная песня всего спектакля – «Дурачок». И все актёры хором вместе с Летовым произносят ответ «на все вопросы»: «Всегда живой!».

Что же получилось в результате? Весьма масштабное (несмотря на то, что это было на Малой сцене театра) действие, объединённое одним лирическим героем (несмотря на двух биографических авторов – Егора Летова и Янку Дягилеву) и реализованное посредством множества речевых субъектов и действующих лиц. Сценки, мини-спектакли по конкретным песням сложились в целостность не только благодаря драматургическим связкам между ними, но и через единство представляемого художественного мира рок-поэтов. А в основе предложенной интерпретации этого мира – актуальная для наших дней рефлексия о понимании рокерами мира и человека. То есть перед нами подлинный образец рок-театра, основанный на художественной и рефлексивной интерпретации песенного материала.

Ещё один пример обращения театра к наследию Егора Летова – спектакль «Сияние» (режиссёр Филипп Григорьян, премьера 2 октября 2014 года в клубе «Chateau de Fantomas», в главной роли Алиса Хазанова; сейчас этот спектакль с непременным аншлагом иногда идёт на сцене

Электротeatра Станиславского в Москве). Алиса Хазанова в этом спектакле делает то же, что актёры Санкт-Петербургского Большого театра кукол в спектаклях о Башлачёве и Летове и актёры московского театра «Недослов» в спектакле-концерте «О тебе» – из каждой песни делает сценку, небольшой спектакль. Песни Летова («Без меня», «Автобус»...) Хазанова поёт сама. И песни Летова в «Сиянии» сохраняются относительно авторской версии в плане словесной составляющей и в плане мелодии, однако исполнение (как в звучащей, так и в визуальной ипостасях) привносит в летовский художественный мир дополнительные смыслы. Женский вокал в «мужских» песнях явление в роке нередкое (можно вспомнить Земфиру или Настю, исполнивших песни Цоя), и тут лирический герой Летова меняет пол на голосовом уровне (если можно так сказать), что, конечно, поддерживается и внешним обликом исполнительницы, и оформлением сцены. Вокал в «Сиянии» не просто женский, а почти детский, девчачий. И вдруг оказывается, что летовский герой-панк может существовать и в такой ипостаси – в ипостаси наивной девочки. Тексты, конечно, в такой подаче звучат непривычно, но парадоксально органично: оказывается, летовские песни настолько универсальны, что могут звучать и так, выражая внутренний мир девочки.

И внешний антураж «Сияния» поддерживает звучащую составляющую. Сама героиня по костюму и по движениям напоминает куклу, окружающее же её пространство, пространство сцены структурировано таким образом, что оно напоминает то ли детскую комнату, то ли кукольный домик изнутри; чего стоит, к примеру, большой плюшевый медведь. А живой аккомпанемент на фортепьяно осуществляет заяц, точнее, если судить по одежде, зайчиха (на пианистке надета маска в виде заячьей головы), что в сочетании с именем актрисы не может не породить кэрролловский подтекст – это ещё одна смысловая грань в данной театральной интерпретации художественного мира Летова.

В результате получается весьма насыщенный контекст, где летовские песни звучат девчоночьим, даже кукольным голосом, что приводит к трансформации лирического героя Летова; способствует этой трансформации и сценический облик героини Хазановой, и то сценическое пространство, в котором она реализуется. Однако при всём при том данная трансформация не уничтожает исходный летовский мир, а формирует мир оксюморонный, строящийся на синтезе лирического героя песен и сценического образа героини; героя и героини очень разных, но это именно синтез, именно целостность, новый оригинальный образ. Так рок-театр способен трансформацией исходного материала этот материал сохранить, но при этом и породить нечто совершенно новое.

И совершенно отдельный, даже стоящий особняком, пример, пример не только из театра, но и из литературы – из того литературного рода, что веками питает театр: из драматургии. В 2016-м году белорусский драматург Константин Стешик создал пьесу «Летели качели»; пьеса эта была поставлена в Екатеринбурге Театральной платформой «В центре» (в глав-

ных ролях Дмитрий Зимин и Олег Ягодин, премьера 17 февраля 2018 года), а затем и в Москве в театре «Практика» (премьера 4 апреля 2019 года, режиссёр Марфа Горвиц).

«Летели качели» представляет собой традиционную пьесу, требующую и традиционной постановки. Но сама суть этой пьесы во многом строится на фигуре Егора Летова, начало песни которого «Прыг-скок» стало заглавием драмы и, соответственно, доминантой смысла. Герой Стас, человек средних лет, выступает в системе отношений с близкими и не очень людьми, решает свои проблемы, но самое главное, что в молодости он был фанатом «Гражданской Обороны» (фанат рока – таков ещё один субъект рок-театра наряду с рокером, лирическим героем и персонажем рока) и всю свою нынешнюю рефлексию корректирует художественным миром Егора Летова, выступающего фактически главным (пусть и внесценическим) персонажем в «Летели качели». Пьеса наполнена отсылками к творчеству Летова и – шире – к миру Летова вообще. Это и указания на конкретные песни, и цитаты из них, и разные концепции рецепции и осмысления творчества Летова, и проекция персонажами летоковского мира на свою жизнь.

Так, из песен помимо «Прыг-скок» упоминаются «Вечная весна» (кафе «Весна», где иногда проводит время главный герой, его жена называет «*Вечная весна* для синих», причём в тексте пьесы словосочетание «Вечная весна» выделено курсивом; а в другой сцене персонаж, поименованный как «Тип», рассказывает о своей встрече с Летовым в этом кафе: «Ещё смеялись с ним, что надо было “Вечная весна” назвать – в честь его посещения»), альбомы «Некрофилия» и «Мышеловка» (главный герой Стас вспоминает: «У Егора, который Андрей, был такой магнитофон – он считывающую головку сам переворачивал. То есть, переставлять кассету не надо было. А на кассете с одной стороны “Некрофилия” была, а на другой “Мышеловка”. Мы сидели на балконе, пили, а магнитофон перебрасывал нас раз за разом из царства мёртвых в западню – туда-сюда, туда-сюда, с каждым переворотом головки всё страшнее и темнее. Для меня тогда балкон превратился в длинный такой тоннель из собственных отражений, в каждом из которых была эта жуткая музыка. Особенно меня почему-то песня про “сапог передавит тебя пополам” пугала, я её потом ещё долго не мог без содрогания и тошноты слушать»), «Новая Правда» («Тип» на спор угадывает самую нелюбимую песню Стаса у «Гражданской Обороны»: «...это “Новая Правда”. Я прав, мужик?». И объясняет свою догадку: «...это ведь закономерно. Никто не любит “Новую Правду”, никто. Я не люблю. Ты не любишь»).

В осмыслении творчества Летова (и творчества вообще) Стас исходит из следующего посыла: «Если мы разные, то и музыка для нас разная. Хотя в целом она – одна и та же». И у трёх персонажей «Летели качели» (у Стаса, у Типа и у Егора-Андрея) концепции понимания летоковского мира друг от друга отличаются. Вот концепции Стаса, которую он излагает своей шестнадцатилетней подруге Ксении: «Я же тебе говорил уже, что нет у него песен про смерть! То есть, конечно, слова про смерть есть, но надо же

понимать, что слова не всегда наполнены тем смыслом, который мы привыкли в них вкладывать! По отдельности они означают одно, а все вместе могут значить совсем другое, даже если кажется, что... <...> Короче, что тебе говорить, если ты не хочешь понимать. Нет у него песен про смерть. Все они про любовь». А вот концепция Типа: «Всё это творчество его, на самом деле, – полная ерунда. Просто причудливо соединённые между собой при помощи наркотиков слова и намеренно плохая музыка. Мифологию он себе, конечно, качественную соорудил, тут не поспоришь, да. Вот в чём он на самом деле гениален был, так это в продюсировании самого себя. Вот тут он гений, да, мужики. Тут не отнять. А я тоже раньше такой же глупый был, как и вы, да. Спорил, доказывал. Какие-то новые смыслы находил в его песнях, новые настроения. А стоило с ним водки выпить – и всё. Как отрезало. Как отрезало, мужики». И концепция Егора-Андрея, воплощённая в одной реплике: «Нельзя слушать “Гражданскую Оборону” и быть атеистом». Кстати, происхождение имени Егора-Андрея тоже является экспликацией в пьесе летовского мира; Стас объясняет: «Он по паспорту Егор. Но с рождения Андрей. Просто поменял имя на волне фанатизма, а после надоело, а назад менять лень».

Представленные в репликах персонажей концепции в полной мере можно спроецировать на существующие в физической реальности точки зрения на творчество Летова. Что же касается текста пьесы, то уже по этим фанатским толкованиям летовского мира можно судить о том, как этот мир проецируется на жизнь, на судьбу персонажей Стешика. У главного героя есть целый ряд реплик (все они расположены в третьей трети пьесы), в которых мир Летова прямо соотносится с миром Стаса – обычного человека наших дней, пришедшего к той возрастной ипостаси, которую принято называть средним возрастом. И по ним, по этим репликам, можно понять не только мироощущение персонажа, но и эволюцию этого мироощущения. Вот Стас вспоминает себя подростком: «Когда мне было 16, мы слушали “Гражданскую оборону” – и нам казалось, что мы можем летать. Мы шли в этот лес с магнитофоном, ставили кассету и просто прыгали по поляне под музыку, как дурные козлы. Подпевали, просто орали. И не для того, чтобы перебить или как-то развеять скуку. Нам было интересно жить. Каждую секунду нам было интересно. Потому что мы были уверены, что понимаем, как всё это, вокруг нас, устроено, а раз понимаем, то действительно можно всё. И умирать незачем. Пусть другие умирают, раз им так хочется, а мы точно не будем. А если вдруг и умрём, то исключительно от невыносимости переживаемого счастья. У “Гражданской обороны”, кстати, есть такой альбом – “Невыносимая лёгкость бытия”. Это такая книжка была, Милан Кундера автор, я даже читал и фильм по ней смотрел, но там вообще о другом. Там, знаешь, история одного хирурга...».

А вот взгляд уже взрослого Стаса, спорящего с Егором-Андреем: «Понимаешь, если ты разлюбил, то никакой любви и не было тогда. Так, фанатизм пубертатный, не более. Когда атрибутика важнее, чем отношения между тобой и тем, кого ты любишь. Пусть даже и кажется, что это не

взаимно, что это – односторонние отношения. Ты просто забываешь о том, сколько этот человек на самом деле тебе дал. Он, а не какой-то там абстрактный бог, подарил тебе жизнь, понимаешь? Он, а не родители, хотя на первый взгляд это и кажется странным. Родители только сделали тебя, выплонули в мир вполне себе условную форму, над которой ещё работать и работать. Ты пока не готов, понимаешь? Не состоялся. А уже собираешься отказываться от того, что приобрёл. Если это любовь, то продолжай любить, даже если тот, кого ты любишь, уже умер. Потому что его любви, направленной в твою сторону, столько... До самой старости в её лучах сиять будешь, понял?».

И ближе к финалу саморефлексия Стаса опирается на летовский мир: «...я-то знаю, что никакой я не дьявол. Я скорее тот несчастный волчок из “Сказки сказок”, который и за бочок-то никого толком укусить не может. Потому что не понимает, то ли это мир вокруг ненастоящий, то ли он сам. Как там Игорь Фёдорович пел? “Я иллюзорен со всех сторон”. Вот именно – со всех. Куда ни посмотри – всё фальшивка, подделка китайская. Что снаружи, что внутри».

Итог же этой саморефлексии выливается в нарративизацию заглавия пьесы и, соответственно, начала песни Летова «Прыг-скок»: «Летят качели моей жизни, да всё как-то без меня. Пролетают мимо, почти задевают, обдают холодным воздухом, спешат вернуться назад. А я только стою и смотрю. Стою и смотрю. Стою и смотрю. А если забраться в них попробую, то получу тяжёлым углом в висок – и на этом все мои приключения тут же и закончатся».

В финальной же сцене пьесы Стас, сидя над гробом Ксении, пытается рассказать её матери о Летове, рассказывает же, по сути, о себе или даже о взаимоотношениях творящего сознания и сознания воспринимающего: «Тут так всегда получается, что начинаешь рассказывать о Летове, а говоришь, в итоге, почему-то о себе. Может быть, потому, что Летов – это слишком обширное что-то, трудно обнимаемое. Пытаешься как-то формулировать то, что понял, а выходит, что ухватил какой-то свой кусочек общего мифа и с ним и носишься. У каждого Летов собственный. Так вот он был устроен, что в сети ума не попадался никогда – и не попадаете до сих пор. Можно, конечно, начать что-то такое в том духе, что родился, учился, жил, играл, пел, писал стихи, употреблял всякое, будоражил сердца и умы, но всё это как попытки путешествовать пешком по политической карте мира. Одно время я считал, что Летов – это мой учитель. Но чему я, в конце концов, научился? Как не понимал ничего, так и продолжаю не понимать. А иллюзия того, что я что-то такое взял и держу, какое-то знамя тотального прозрения, давно уже выветрилась. Осталась, наверное, любовь. Уже просто к человеку. Хотя что это был за человек? Вряд ли кто-нибудь сможет утверждать, что знает. Страшный ли, великий ли, гениальный или же удачно таковым притворяющийся – я не знаю. Я про себя ничего толком сказать не могу, что уж говорить про Летова». Далее реплика Стаса переводит пьесу в иной жанр – из драмы делает трагикомедию: «Раз в год

мне обязательно снится сон про фальшивого Летова. В этом сне я с ним встречаюсь где-нибудь, случайно или нет, по-всякому бывает, очень радуясь этой встрече, почти летаю, но постепенно выясняю, что это не настоящий Летов. Это кто-то другой. Всегда кто-то другой. Либо человек его изображающий, либо чересчур на него похожий – и это я, оказывается, обознался. И каждый раз с пониманием того, кто на самом деле передо мной, меня накрывает страшная волна разочарования. Я снова лоханулся. Я снова, вместо человека, за общение с которым отдал бы половину жизни, наткнулся на дешёвую подделку. Однажды это был Градский, представляете? Градский! Играл на рояле, крайне плохо исполнял “Всё идёт по плану”, бегал, толстый, по сцене в обтягивающих лосинах).

Все эти реплики не столько способствуют самоидентификации главного героя пьесы Стешика, сколько обнажают рефлексию целого поколения, для которого рок во время оно был путеводной звездой, а в итоге оказался иллюзией, парадоксально при этом оставшейся чем-то таким, что заставляет задумываться о себе и своём месте в мире.

На то, что знаки прошлых идей и идеалов никуда не исчезают, а бережно хранятся и культивируются, указывает паратекстуально представленная предметная деталь, являющаяся внешним знаком экспликации группы «Гражданская Оборона»: на плече у Стаса во время лесной прогулки с Ксенией «изрядно потрёпанный рюкзак с корявой надписью “ГрОб”, сделанной шариковой ручкой когда-то очень давно». «Изрядно потрёпанный», «очень давно»... Но несмотря на это, рюкзак на плече у взрослого сегодняшнего Стаса, по-прежнему остающегося в душе тем парнишкой, что фанатеет от Летова.

Таким образом, пьеса Константина Стешика на уровне текста в целом ряде моментов эксплицирует мир одного из классиков русского рока – Егора Летова; и это не просто экспликация, а рефлексия по поводу этого мира, созданная средствами драматургии. То есть сам текст традиционной драмы даёт постановщику возможность сделать из неё рок-спектакль. Посмотрим, насколько это получается при сценизации.

Театр «Практика» анонсировал спектакль «Летели качели» следующим образом:

«Взросление – неизбежный переход из одного этапа жизни в другой. Расставание с идеалами юности, пересмотр приоритетов и ценностей – процесс болезненный, но и очищающий. Кризис сменяется обновлением, отчаяние – готовностью к новым реалиям. Этот кризис – в фокусе внимания пьесы “Летели качели”. Герой этой истории – тридцатипятилетний мужчина, чье мировоззрение, как и многих людей этого поколения, сформировали песни “Гражданской обороны”. Но жизнь не стоит на месте, требуя новых решений и новых стратегий.

“Летели качели” – история и лирическая, и социальная. Частная жизнь героя возводится в универсальную формулу поколения, чьё взросление пришлось на переломное время в истории страны. Раздробленное сознание этих людей – невозможное совмещение ощущений: взросления как необходимости и статики, зависания в детстве как предохраняющего от потрясений механизма».

Присутствует в программке к спектаклю и реплика режиссёра Марфы Горвиц:

«Для меня это поколенческая пьеса, где описано постсоветское пространство выжженной земли. До 1917 года строили церкви, потом их жгли, а потом, на исходе советской эпохи, в людях поселилась какая-то пустота, которая заметна и сегодня. Дети, выросшие в позднесоветское время, уже понимали, что их обманули. Кто-то тогда начал цепляться за рок-культуру, за Летова, кто-то снова пошёл в церковь, но, в целом, это поколение брошенных, затерянных, недолюбленных детей. Рок-движение подбирало их на ландшафтах нашей земли: можно было хотя бы поорать, выразить свой гнев. Все – нереализованные, все ищут смысл своего существования, но находят только муляжи. Мир без взрослых.

В пьесе есть важная мысль: человеку необходимо на что-то опираться. Он не может просто так, без опоры, болтаться в воздухе. Адепты анархии, панка и рока опирались на разрушение, а теперь и разрушать нечего, не с кем бороться. Ты можешь ходить на митинги, можешь не ходить, всё равно ты ничего не изменишь. Мы сидим на обочине, в каком-то придорожном кафе и пытаемся завести механизмы выработки смыслов в постсмысловом пространстве».

В этой постановке пьесы Стешика фигура Летова присутствует в той степени, в какой допускает текст-источник; вернее, в оформлении сцены чуть больше (на правой от зрителя стене висят три фотопортрета Егора Летова), а в плане экспликации творчества чуть меньше: в финале исходного текста, текста пьесы главный герой Стас исполняет начальные стихи летовской песни «Прыг-скок» для матери девочки Ксении – покончившей с собой юной подруги Стаса. Вот этот финал:

М а т ь. Вы вот лучше спойте.

С т а с. Спеть?

М а т ь. Да. Сейчас ничего не уместно, так что можно всё.

С т а с. И что спеть? Я не то чтобы умею.

М а т ь. Из Летова что-нибудь. Самое дорогое.

Короткая пауза, во время которой Стас раскачивается на табуретке, Мать Ксении смотрит на Стаса, Ксения не смотрит ни на кого.

С т а с. Хорошо. Я попробую.

Некоторое время Стас раскачивается на табуретке, закрыв глаза и обхватив голову ладонями, потом начинает петь.

С т а с (*поёт*). Летели качели без пассажиров... Без постороннего усилия, сами по себе...

Занавес»

В интерпретации «Практики» данный финал решён очень своеобразно – Стас не поёт, он встаёт спиной к большому экрану на заднике сцены, на котором возникает надпись: «Стас поёт: Летели качели без пассажиров... Без постороннего усилия, сами по себе...». То есть даже там, где автор пьесы давал постановщику возможность включения в спектакль собственно песни Летова, постановщик предпочёл минус-приём. В итоге песен Летова в спектакле не оказалось – только упоминания оных и цитаты

из них в диалогах персонажей. Но от этого спектакль «Летели качели» в «Практике» не перестал быть образцом рок-театра, ибо никуда не делась рефлексия по поводу фигуры одного из самых знаковых представителей русского рока – Егора Летова, художественный мир которого, как показал спектакль, стал для целого поколения важнейшим ориентиром. Другое дело, куда, согласно пьесе, привёл этот ориентир, но это – отдельная история; пока же можно заключить, что спектакль, как и пьеса, получился о роке, то есть рок здесь – объект. Субъектная же составляющая оказалась реализована через точку зрения поклонника рок-культуры, а это тоже важный элемент рока; стало быть, и здесь рок – и объект, и субъект рефлексии.

Итак, как видим, обращения актуального театра к року не ограничиваются только рок-операми и включениями рок-песен в саундтрек спектаклей. Рок на современной сцене всё чаще становится объектом рефлексии и саморефлексирующим субъектом, то есть всё чаще появляются спектакли о роке и от имени рока. И спектакли эти дают весьма широкий в типологическом плане спектр возможностей взаимодействия двух направлений искусства – рока и театра – и слияния, синтезирования их в явление, которое с полным на то правом можно назвать рок-театром. Субъект в нём может быть и собственно рокером (как, например, в «Анархии», в «Русском роке», в «Саш-Баше»), и лирическим героем – когда со сцены звучат рок-песни и стихи рок-поэтов (и фонограммой в исполнении автора, и в живом исполнении актёра), и персонажем (например, в сценках из спектаклей «Сияние», «Александр Башлачёв. Человек поющий», «Летов. Дурачок», «О тебе»), даже от имени поклонников рока («Летели качели»). Такое многообразие типов субъекта порождает многообразие рефлексий, а это, в свою очередь, способствует многогранному взгляду на явление, многогранной концепции его понимания. И разумеется, такой театр рассчитан на подготовленного зрителя – на того, кто разбирается в рок-культуре, интересуется ей.

Вообще, фигура зрителя, его статус – культурный, возрастной, социальный – в рок-театре едва ли не на переднем плане. Тут и то, что поднимаются и решаются поколенческие проблемы (возможность говорить со зрителем о поколении, желательно – об очередном поколении потерянном), а параллельно с этим во многих образцах рок-театра делается установка на то, что рок в своих лучших образцах уже не просто состоялся, а стал фактом прошлого, сегментом истории; это неизбежно порождает в зрителе определённого поколения горько-сладкое чувство тоски по минувшему, по навсегда ушедшей молодости, чувство ностальгии. Такова важная особенность рок-театра не только в плане воздействия на зрителя, но и в плане понимания рока – словно тут воплощается классическое «рок-н-ролл мёртв, а я ещё нет»; при таком понимании рок-театр может быть понят как своего рода реквием рок-н-ролла. А впрочем, тут можно говорить и о реанимации рока, о новом витке его жизни.

Всё сказанное, как представляется, позволяет приблизиться к ответу на вопрос, почему именно сейчас театр стал так активно включать в спектакли рок? Думаю, потому что рок вошёл в ту фазу, когда его можно и

следует признать классикой (явлением, ставшим культурным фактом истории и сформировавшим поколение), а театр – в ту фазу, когда ему для утверждения новых принципов нужна новая классика, классика, как это ни парадоксально звучит, актуальная. Актуальная классика рока и актуальные классики рока помогают формировать новую театральную эстетику, новый театр – рок-театр, который, как показывает нынешняя сценическая практика, отнюдь и далеко не исчерпывается традиционными рок-операми, а ищет новые пути освоения рока, в результате чего и складываются разные типы инкорпорирования рока в театр. И эти типы ещё предстоит описать, классифицировать, а для этого аналитически осмыслить – и каждый из них, и их систему. Однако уже сейчас можно сказать, что взаимодействие рока и театра, синтез их в рок-театр актуализирует такие смыслы рока и такие смыслы театра, которые при автономном их существовании относительно друг друга скрыты, а возможно, и вовсе не существуют.

Литература

1. *Билютин Л. А.* Радиотеатр как форма творчества в русской рок-культуре [Текст] / Л. А. Билютин // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 71-78.

2. *Доманский Ю. В.* Театральные интерпретации русской литературной классики («Мы» в Санкт-Петербургском Большом театре кукол и Рассказ о счастливой Москве» в Московском театре п/р О. Табакова): цветные (и иные) приёмы [Текст] / Ю. В. Доманский // Литература и театр: коллективная монография / редкол.: Д. В. Родионов и др. – М.: ЦГТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. – С. 140-144. – «Бахрушинская серия».

3. *Доманский Ю. В.* Формульная поэтика Егора Летова: монография [Текст] / Ю. В. Доманский. – М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2018. – 160 с.

4. *Иванов Д. И.* Перформативно-масочная подсистема синтетической языковой личности рок-музыканта [Текст] / Д. И. Иванов // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2015.

5. *Летов Е.* Пуля виноватого найдёт [Электронный ресурс] / Е. Летов // Официальный сайт группы «Гражданская Оборона». – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1056916938.html> (дата обращения: 15.04.2019).

6. *Летов Е.* Родина [Электронный ресурс] / Е. Летов // Официальный сайт группы «Гражданская Оборона». – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1056917372.html> (дата обращения: 15.04.2019).

7. *Любый Владислав.* Рок+Театр=! «Вместе с продюсерским опытом у меня сама собой возникла идея соединения рок-музыкальной культуры с культурой театра...» [Электронный ресурс] / В. Любый // LIVE STARS. – Режим доступа: <https://livestars.info/page/3> (дата обращения: 17.03.2019).

8. *Наумов Л.* Александр Башлачёв: человек поющий [Текст] / Л. Наумов – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2010. – 440 с: ил. (Серия «Дискография.ru»).

9. *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. [Текст] / Н. А. Некрасов. – Л., 1982.

10. *Никитина О. Э.* Драматичность как способ циклизации альбома «Майн кайф?» группы «Агата Кристи» [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. – Тверь, 2003. – Вып. 7. – С. 144-155.

11. *Никитина О. Э.* Рок-концерт как ритуальное действо [Текст] / О. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов. – Тверь, Екатеринбург, 2008. – Вып. 10. – С. 48-57.

12. *Селезова Е. А.* «Эльфийская рукопись»: альбом, сценарий, постановка [Текст] / Е. А. Селезова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 249-259.

13. *Ярко А. Н.* К вопросу о взаимодействии рока и театра: спектакль театра на таганке «Владимир Высоцкий» и спектакль большого театра кукол «Башлачёв. Человек поющий» [Текст] / А. Н. Ярко // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. / ФГБОУ ВПО «УрГПУ». – Электрон. науч. журн. – Екатеринбург; Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 78-86.