Марина Тимашева

ТЕАТРНАШ#

В СЕВАСТОПОЛЕ ПРОШЕЛ ФЕСТИВАЛЬ «ТОН» – «ТЕАТР О НАС»

Шесть спектаклей трех профессиональных коллективов выдвинуты на общегородской конкурс самими участниками. Один из них – Академический русский драматический театр им. Луначарского – явно обеспеченнее других. Относительно недавно в нем сделали ремонт, увы, не затронувший сцены, техническое оборудование которой отчаянно устарело. Театр юного зрителя («Театр на Большой Морской») – городского подчинения, ютится в помещении бывшего кинотеатра, до него трудно добраться, в крохотном фойе не обустроить ни буфета, ни гардероба, закулисной части нет совсем, костюмеры ютятся в закутке, напоминающем каморку папы Карло. Театр Черноморского флота им. Лавренева нуждается и в ремонте, и в переоснащении сцены. Он принадлежит Министерству обороны, юридически является его подразделением, не имеет права распоряжаться заработанными деньгами и тратить их на постановки, а у владельца есть другие, более существенные статьи расхода. Замечу, что все театры выходят из положения с исключительным достоинством. Ни одна из их проблем не бросается в глаза зрителям. Живут севастопольские театры дружно, коллег выручают, поддерживают, вместе сочиняют и проводят необычные вечера (например, «Словотворчество» – артисты читают на публике стихи, выбранные каждым на собственный вкус). Говорят, что такие отношения сумел наладить художественный руководитель «луначарцев» Григорий Лифанов.

Фестиваль «ТОН» придумали народный артист РФ Евгений Журавкин (он же – Председатель регионального отделения и секретарь СТД РФ) и Аксинья Норманская (завлит театра Черноморского флота). Открытие и церемония награждения проходили под звездным небом, на руинах (за последние годы прекрасно отреставрированных) древнего Херсонеса. Понятно, что тут часто дают представления, но я блаженствовала на ступенях античного амфитеатра, вспоминая фестиваль «Херсонесские игры». Его в 1991-м организовал и три года проводил Роман Мархолиа (тогда главный режиссер Академического русского театра), спонсором выступал Черноморский флот, смотр постепенно становился все масштабнее, в нем участвовало все больше стран, прибавлялись кинопрограммы и выставки, в учредителях значились министерства культуры России, Украины, Румынии, Союзы театральных деятелей России, Украины, Беларуси, Грузии, Молдовы…

На Херсонесе юные «фоменки» играли «Двенадцатую ночь» в постановке Евгения Каменьковича, и казалось, будто все актеры (не только Виола и Себастьян в исполнении Ксении и Полины Кутеповых) минутой раньше вышли из моря – такими неземными, лиричными и озорными они были.

На том фестивале мы впервые встретились с Аттилой Виднянским (выпускники Киевского театрального института им. Карпенко-Карого, несколько семестров обучавшиеся в Будапеште, показали его «Сон в летнюю ночь»), с болгарским театром «Кредо» (их «Шинель» позже объехала все значимые российские смотры), с Борисом Мильграмом («Случай в зоопарке»).

Севастопольская драма представляла «Наш городок» Торнтона Уайлдера и «Ложные признания» Мариво – постановки Романа Мархолиа были поэтичны, нежны и красочны. Из Нюрбы приезжал «Красный шаман» Платона Ойунского, имя якутского режиссера Сергея Потапова с тех пор на слуху у всех профессиональных зрителей. Студия «Человек» привозила «Иллюзию» Корнеля – исполнители под управлением Сергея Женовача демонстрировали возможности разных актерских техник, стили разных эпох, отчасти их пародируя, отчасти рефлексируя об утраченном. «Невероятный иллюзион Эрни» Минского молодежного был действительно невероятен: В. Котовицкий выстроил его по законам детской фантазии, превратив каждый эпизод в увлекательное приключение (позже по инициативе Генриетты Яновской режиссер перенес этот спектакль на сцену Московского театра юного зрителя).

«Херсонесские игры» открыли нам петербургского актера Игоря Ларина и, сколько бы моноспектаклей с тех пор я ни смотрела, лучше, чем «Мой первый друг», не видела. Версию отношений Пушкина и Пущина, основанную на стихах первого и мемуарах последнего, Ларин сам сочинил и поставил. Он же был художником. Он же играл, в считаные доли секунды преображаясь, Жанно, всех лицеистов и педагогов, княжну Волконскую и самого Государя Императора.

Новые драматурги тоже интересовали фестиваль. В моду как раз входил Алексей Шипенко: его «Смерть ван Халена» играл московский театр им. Гоголя, «Археологию» – Киевский молодежный. Многие новые для нас тогда режиссеры – Валерий Бильченко, Борис Мильграм, Андрей Жолдак – были учениками Анатолия Васильева. Кстати, в 1991-м Жолдак с артистами Киевского театра им. Ивана Франко показал на фестивале спектакль «Момент» по рассказам Владимира Винниченко. В 2014-м оказалось, что он важен не только в контексте театральной истории.

Народная свадебная песня прервана персонажами в шинелях. Они накроют людей, одетых в национальные костюмы, белой тряпкой-сетью. Из-под нее выберутся какие-то гадкие существа, они хотят слушать только марши и убивают Поэта. Они ведут диспут, кто важнее – царь или гетман, – заканчивающийся, как мы тогда думали, бредовым воплем: «Геть кацапы с наших украинских тюрем, чого сюды поналазали?». «Ваше благородие» (Анатолий Хостикоев), только что лирически выпевавший «Гори, гори, моя звезда», стравливает проворовавшихся мужиков, готовых унижать и унижаться за нескольких монеток.

Хозяйчик, смешной и гадкий, защищает свое поместье, стреляет из пулемета по врагам, оказавшимся сватами. Поняв, что натворил, полубезумно, механически повторяет: «Как же так? Они же с красными флагами были». В этой роли совершенно поразил меня актер Богдан Бенюк.

В 2014-м снова он. Опять поразил. Но совсем иначе. Я узнала его в одном из украинских националистов, которые вломились в телевизионную студию и душили (физически ДУШИЛИ!!!) ведущего, не разделявшего идей Майдана. Бенюк делал и говорил ровно то, против чего предостерегал Винниченко в произведении, так грандиозно им сыгранном, но – видимо – совершенно не понятом.

В далеком 91-м многие из нас не сознавали, что хорошее образование и близость к искусству не служат вакциной против человеконенавистничества. Все мы могли подписаться под словами Сергея Ефремова, автора спектакля Киевского городского театра кукол «Украинский вертеп»: «Главная тема в театре – единение всех людей земли во имя мира. Любовь к человеку». Мы жили литературой и театром, совсем как герои «Романтиков», которыми в 2017-м году открывался на Херсонесе маленький российский фестиваль севастопольских театров «ТОН».

Над своими персонажами Ростан насмехался. В изящной, остроумной пьесе,

которую наши театры играют исключительно редко, пара влюбленных, начитавшись Овидия, Шекспира и Петрарки, уподобляет себя обреченным на заклание любовникам мировой литературы. Долго ли, коротко, выясняется, что чувствами молодых людей манипулировали в собственных интересах их дальновидные папаши.

Актеры даже не пытались использовать возможности игры с разными жанрами, предоставленные великим французским драматургом. Наверное, побоялись разочаровать празднично настроенную публику, так что с самого начала сомнений в счастливом финале не возникало. Возможно, не стоило вовсе упоминать внеконкурсную работу, если бы в ней в очередной раз не проявило себя желание переложить сюжет на язык комедии масок. У многих российских театров сформировалось представление о ней как об универсальной отмычке, подходящей любому литературному ларцу и не требующей от артистов необыкновенных умений. Между тем, всякому, кто видел «Арлекина, слугу двух господ» Джорджо Стреллера с Моретти или Солери в главной роли, ясно, что жанр требует совершенно особой техники (на грани пантомимы, клоунады, танца, кукольного театра), обучить которой за короткий репетиционный период решительно невозможно. Эта проблема обнаружила себя и в конкурсных спектаклях «ТОНа».

«Севильского цирюльника» Бомарше в театре им. Луначарского выпустил московский режиссер и педагог Александр Коручеков, имеющий особый вкус к комедии масок. В дипломном спектакле института им. Щукина «Бедность не порок», который он поставил, студенты показывали, как владеют этой техникой театра, и одновременно предъявляли залу научный вывод: сюжет Островского не сильно отличается от фабулы итальянской народной комедии, а герои – от ее масок: глупые отцы, старики-прелюбодеи, влюбленные и, конечно,

Сцена из спектакля «Севильский цирюльник». Русский драматический театр им. А.В. Луначарского. Севастополь

Сцена из спектакля «Севильский цирюльник». Русский драматический театр им. А.В. Луначарского. Севастополь

Арлекин, который улаживает возникающие проблемы. В спектакле было показано происхождение характера из маски. Но руководитель курса имел возможность воспитывать артистов в течение четырех лет. На постановку в профессиональном театре приглашенным режиссерам, как правило, дается две-три недели, и времени на решение учебных задач не отведено. Поэтому большинство исполнителей (как и в «Романтиках») «садится» на прием и нагружает роль жирной внешней характерностью. Комедия положений оборачивается комедией приспособлений, образы зависают на половине дороги от маски к характеру (внешне слишком расплывчаты и неконкретны для маски, а внутренне – для характера). Текст проговаривается, но смысл его не доходит до зрителя, потому что события не определены, и конфликт не выявлен. Артисты потешают публику, увы, запас смешинок ограничен и быстро приедается. В спектакле часто звучит Россини. Музыка галантна, изящна, временами беспокойна, она могла продиктовать театру стиль и направление, но (не по собственной воле) с задачей не справилась.

«Служенье муз не терпит суеты». Режиссер со сценографом Дмитрием Разумовым изобрели много неожиданных решений, но не довели замысел до убедительного воплощения. За занавесом – двухэтажная конструкция, придвинутая к порталу и перекрывающая зеркало сцены. В ее первом ярусе переплелись темно-зеленые атласные ленты, они же – растительный лабиринт таинственного парка. Умеющие волшебным образом расступаться и смыкаться, они поглощают героев, пожелавших укрыться от посторонних глаз. Во втором ярусе – розовые и сиреневые жалюзи покоев Розины. Сквозь них (как в театре теней) просвечивает ее соблазнительный силуэт, они мигом опускаются при появлении нежелательных свидетелей амурных сцен. Художник с режиссером сочинили иллюзорный

мир: то, что мы видим, через минуту обернется чем-то иным, персонажи выдают себя за тех, кем не являются, и все скрывает какие-то тайны. Дивный образ, к сожалению, пригодился только для экспозиции, затем декорацию убрали с глаз долой, сцену обнажили, расставили по ней шляпные и обувные коробки, заставили перемещаться легкие подвижные ширмы. Ширмы-то движутся, а вот история топчется на месте.

«Севильский цирюльник» редко украшает афиши драматических театров и, стало быть, не требует поисков незатертых интерпретаций. Режиссер, однако, предложил своеобразное и убедительное прочтение.

Главным героем спектакля становится не тот, чье имя вынесено в заглавие, а доктор Бартоло. В пьесе он – комический старик, домогающийся юной воспитанницы. Сама коллизия – дряхлеющий мужчина, охочий до молодой плоти и располагающий достаточными денежными аргументами, чтобы расположить избранницу к браку, – никак не состарится, и который век кажется столь же пошлой и потешной, сколь драматичной.

Именно на драматизме переживаний доктора Бартоло настаивает прекрасный артист Евгений Журавкин. Он наряжен в элегантные черные одежды и напоминает Пьеро, а не старого похабника комедии дель арте. С той минуты, как зрители понимают, насколько глубоко его чувство к Розине, мучительна ревность и ужасна неуверенность в себе, они перестают насмехаться над старикашкой и переходят на его сторону. В строгом согласии с текстом пьесы, ближе к финалу, он совершает один неблаговидный поступок, да только его мучители не уставали поступать бесчестно с самого начала. Притворялись, лгали, клеветали, глумились над возрастом, впятером нападали на одного.

Заметим, что в «Севильском цирюльнике» Фигаро действует заодно с графом исключительно из корыстных побуждений (в другом сочинении Бомарше он борец за справедливость, покровитель всех угнетенных и без пяти минут революционер). Альмавива награждает слугу тычками, и только вволю унизив, решает воспользоваться его услугами. Никакого особого обаяния или сильно развитого чувства собственного достоинства в этом Фигаро не ночевало, грубоватый малый похож на разбойника с большой дороги. Граф – самовлюбленный, жестокий и наглый бездельник. Розина – миленькая капризная куколка. И даже Базиль, ровесник Бартоло, который (так играет Андрей Бронников) прекрасно его понимает, ему сочувствует и старается поначалу поддержать – предает. Судя по монологу Базиля о клевете (едва ли не кульминационном в этом спектакле), предает не столько ради денег – хотя куда же без них, родимых, – но из опасения, что молодые волки затравят его самого.

Если бы Александр Коручеков ограничил себя (и исполнителей) рамками замысла и выстроил спектакль в строгом логическом (и художественном) с ним соответствии, напрашивалось бы сравнение с блистательным «Двойным непостоянством»: много лет назад Дмитрий Черняков с артистами Новосибирска мастерски перевел пьесу Мариво в минорную тональность, не пожертвовав при этом ни смыслом, ни изысканными словесными фиоритурами, ни традицией комедии масок.

В Севастополе к ее приемам обращается и ТЮЗ – с тем, чтобы рассказать «О маленьких для больших». Спектакль под этим названием предназначен подросткам (12+) и очень хорош для семейного просмотра (большая редкость). Из шестнадцати рассказов цикла, написанного севастопольцем Аркадием Аверченко, режиссер Ирина Плескачева выбрала четыре и три из них переименовала. К «Галочке» добавились «Ниночка» («День делового человека»), «Мишка» («Человек за ширмой»), «Аркаша» («В ожидании ужина»). Некоторые, совсем крохотные, на полстранички, миниатюры Аверченко послужили интермедиями-мостиками.

Декорация простая, но удивительно изобретательная. Передвижные ширмы образованы красными и черными квадратами; дамы, страдающие острой любовной болью, загримированы под Федру Алисы Коонен; в цирковых, на первый взгляд, костюмах мастерски стилизована мода начала прошлого века. Взрослые игры в ассоциации, визуальное жонглирование культурным багажом большинству юных зрителей, конечно, непонятны, но на них должна действовать энергия цвета, эффектные парики, экзотичные гримы, пластическая эксцентрика.

В предисловии к рассказам Аверченко пишет: «Большая любовь к детям водила рукой автора». Заметьте, именно к детям, а не к искусству и литературе. Авторы спектакля расставили приоритеты иначе – они чуть больше, чем следовало, увлеклись театральными играми. Назвали сценки человечьими именами, но действуют в них пьеро, арлекины, коломбины, опереточные любовники, одним словом – маски. Выйти за их пределы удается только Екатерине Скрибцовой – Ниночке, Кириллу Ильину в роли ее единственного друга (щенка Тузика) и Игорю Цветкову. Он выступает от имени самого Аверченко – связным между мирами маленьких и больших людей (которые в спектакле противостоят друг другу вполне наглядно). Играет взрослого человека, наделенного великим даром детского наивного и мудрого восприятия. Взрослого, сохранившего в себе ребенка.

Следующим вечером давали «Тартюфа» в театре Черноморского флота. Режиссер Юрий Маковский поставил Мольера, не отступая от жанровой природы пьесы и не поступившись смыслом, заложенным драматургом, в угоду актуальности. Без заметного постановочного усилия произведение заиграло самыми естественными красками. Особое впечатление на зрителей, не читавших «Тартюфа», зато хорошо знающих реалии российской жизни, произвел финал: в гонце, принесшем благую весть

Е. Скрибцова и Е. Воронцова. «О маленьких для больших». ТЮЗ. Севастополь

от короля, они явно увидели посланника президента всея Руси, нашего «бога из машины». Ситуация, когда полагаться можно только на ручное управление, вертикаль власти и монаршую милость (если же достучаться до небес не удастся, прости-прощай надежда на справедливость), нам знакома не по старинной французской пьесе, но хорошо в ней отражается.

В сценографии «Тартюфа» преобладают оттенки зеленого – что ж, сочинение господина де Мольера воистину нестареющее, вечно молодое, вечно зеленое. На занавесе нарисованы цифры: 1667–2017. Это выглядит как даты рождения и смерти пьесы, но умирать она определенно не собирается. На том же занавесе изображено генеалогическое древо, на ветвях которого покачиваются овальные портреты действующих лиц. Художник Юрий Чурсин расставил по краям

сцены бутафорские яблочные деревца, и когда Тартюф, пытаясь соблазнить госпожу, всем телом обовьется вокруг ствола, зрители поймут, кому из главных действующих лиц Священной истории уподобляет его артист. К сожалению, поймут быстрее, чем следует – тут низость Тартюфа обнаружена Александром Науменко с самого начала. Такое решение невыгодно, оно упраздняет интригу, зато отчаянно правдоподобно. Едва ли не каждый день журналисты рассказывают про неглупых и образованных людей, угодивших в самые примитивные капканы, расставленные тупыми и наглыми мошенниками. Оргон Игоря Лучихина – статный, красивый, благородный в манерах – сам назначает себя на роль простака: «Ах, обмануть меня не трудно. Я сам обманываться рад». Даже в кульминационный момент, когда сомневаться в происходящем не позволяют собственные глаза, он не может вмешаться – так медлим и мы сами, будто стесняясь чужого бесстыдства, боясь назвать жулика – жуликом, афериста – аферистом, негодяя – негодяем.

«Тартюф» не сходит с мировой сцены 350 лет, и понятно, что всякий режиссер в той или иной мере его интерпретирует. Вопрос только, в какой. «Электротеатр» в 2016-м уподобил Тартюфа Распутину, а Оргона и его семью – императорской фамилии. Театр на Малой Бронной обошелся без подобных вызывающих реминисценций, зато предложил абсолютно неожиданное решение. Режиссер Павел Сафонов придумал, а Виктор Сухоруков грандиозно сыграл человека, который поистине влюбился в Эльмиру и напялил личину христианской добродетели, чтобы проникнуть в дом своей избранницы. И мстил он не Оргону, а боготворимой женщине, жестоко насмеявшейся над его чувством.

Спектакль Юрия Маковского не так концептуально своеволен, хотя и в нем есть оригинальная трактовка образов. Семья Оргона здесь не вызывает ни малейших симпатий: чопорная и фанатичная галка-маман (Валентина Попова); резонер Клеант (Виталий Максименко), захлебывающийся монологами о справедливости, не к месту и не ко времени посвящающий всех в абстрактные планы обустройства мира; Дамис (Илья Домбровский), столь же бестолково играющий мышцами, как Клеант – словами; надменная спесивая супруга (Оксана Осипова); кокетливая и сентиментальная дочурка (Татьяна Стасюк). Оргон зажат между своей семейкой и Тартюфом как между молотом и наковальней. Единственной силой, способной защитить его от противного

А. Науменко – Тартюф «Тартюф». Театр Черноморского флота им. Б.А. Лавренева. Севастополь

окружения становится служанка Дорина – азартная, полная витальной энергии, чувства юмора и собственного достоинства – в бесподобном исполнении Виктории Шпаковской.

Интеллигентный, нерешительный Оргон – маменькин сыночек, жертва ее воспитания. «Нередко видимость обманывает нас. Опасно доверять тому, что видит глаз», – слова г-жи Пернель всегда казались глупыми, однако новейшее время переменило оценку, заставив даже самых здравомыслящих, рассудительных людей не доверять собственным глазам. Покажут по телевизору фотографию или видеосюжет, а он окажется результатом хитроумного монтажа, на деле все происходило не там, не тогда, не так, или… вовсе не происходило. Стало быть, вопрос только в том, во что веришь. На дворе – XXI век, но вера опять сильнее фактов, документов, свидетельств очевидцев. Родные люди, близкие друзья идут друг на друга войной из-за фильма «Матильда», не умея договориться, даже не имея такого намерения: для одних Николай – канонизированный святой, для других – обыкновенный грешный человек. Эта тема, поднятая Юрием Маковским в спектакле «Тартюф», кажется мне куда более существенной, болезненной и современной, чем очередное стотысячное обличение религиозного ханжества и лицемерия, якобы правящих бал на подмостках сегодняшней России.

В том же театре им. Лавренева Екатерина Гранитова (педагог ГИТИСа, автор незабываемой дипломной работы «Географ глобус пропил», она же поставила в РАМТе «Северную Одиссею») выпустила «Под холщовыми небесами» по одноактным пьесам Аркадия Аверченко, которые никто из нас на сцене видеть не мог. Как и в тюзовском спектакле, разрозненные сюжеты соединены между собой пластическими интермедиями; костюмы и прически стилизованы под 20-е годы; а на подмостки выведен сам автор. В спектакле ТЮЗа его появление оправдано тем, что детские истории в книге рассказаны от первого лица, а в постановке «лавреневцев» – тем, что он сам играл некоторые роли в написанных им пьесах. Андрей Дзубан выходит на сцену в тех же миниатюрах, в которых в «Кривом зеркале» был занят Аверченко. Мало того, артист изрядно на него похож.

А вот представление о писателе Аверченко на хрестоматийное не похоже, оно принципиально отлично от того, что предписывают литературоведы. Раскрывается он перед нами не сатириком и не обличителем обывательских нравов. Его персонажи,

Сцена из спектакля «Тартюф». Театр Черноморского флота им. Б.А. Лавренева. Севастополь

выведенные на сцену артистами, невозможно обаятельны во всех своих глупостях, нелепых поступках и даже «мелких злодействах». Куда больше приближены они к героям чеховских водевилей, чем к действующим лицам булгаковской «Зойкиной квартиры» или прозы Зощенко. «На моей могиле, – сказано у Аверченко, – напишут: “Здесь лежит деликатный человек”». Екатерина Гранитова определенно убеждена, что и пьесы его написаны деликатным драматургом. Ожиданиям, что художник побалует нас пародийно безвкусными интерьерами и геранями в горшочках, а режиссер двинется проторенной дорожкой стилизации поз и жестов немого кино, не суждено сбыться. На сцене – деревянная лодка и холщовые мешки. Они напоминают места для сидения, популярные в современных кафешках, но это, конечно, угольные мешки, упомянутые Аверченко в автобиографии: «Встал я на родном севастопольском берегу, перекрестился, прыгнул в воду и поплыл. Не сам, конечно, в трюме парохода. Я устроился хорошо (на угольных мешках)»…

На заднике – увеличенный силуэт магриттовского «Сына человеческого». А в одной из интермедий появляются танцующие люди с белыми платками на головах. Платки скрывают лица – точь-в-точь как на его картинах из серии «Влюбленные». Театр говорит с нами о том, как хрупко счастье и как легко оно может быть разрушено несвоевременным вмешательством или неосторожным словом. «Жоржик», «Ольга Николаевна», «Сердце молодой девушки» – здесь роль погубителей нежных чувств отводится, соответственно, бестактному навязчивому гостю, циничному и нахальному Незабудкину и бестолковой мамаше, решившей устроить жизнь дочери на свой вкус. «Берегов устраивается», «Ложь», «Женщина и вор» посвящены тем, чьи чувства друг к другу давно остыли, и они – каждый по-своему – создают нелепые положения. Потом из них выпутываются. Или же пробуют удобно расположиться в обстоятельствах, в которые ставит их двойная жизнь. Три замыкающие спектакль миниатюры («Ключ», «Лето» и «Стакан чая») в некотором смысле напутственные – о том, как можно наладить отношения, и о тех, кто старается заново собрать то, что было разбито.

Задача, поставленная перед исполнителями, сложна, но большая часть актеров с ней справляется. Маски или белые магриттовские платочки быстро сброшены, под ними остаются экстравагантные, однако

Сцена из спектакля «Под холщовыми небесами». Театр Черноморского флота им. Б.А. Лавренева. Севастополь

совершенно узнаваемые типажи. В спектакле соблюден необходимый баланс психологического и серьезного с условным и уморительным. Процитируем фрагмент из обсуждении спектакля критиком Еленой Покорской: «Дети и взрослые словно исследуют друг друга, обнаруживая невероятно смешную непохожесть. Яркая сценография (сочетание элементов русского авангарда и цирковой стилистики), запоминающаяся пластика, свободное актерское существование, – все это придает спектаклю обаяние и свежесть. “Под холщовыми небесами” в постановке Е. Гранитовой по праву получил премию в номинации “Лучший спектакль”. Выбрав жанр кабаре, режиссер представила ряд небольших комедийных сценок как дивертисмент, каскад из номеров, танцев и трюков. Действие подчинено общей музыкальной партитуре, стремительному темпу; герои легко разыгрывают множество забавных ситуаций, сохраняя точность реакций и оценок».

Летом в Севастополе театры не имеют права забывать о том, что зрители хотят отдыха и развлечений больше, чем поучений. И все же две постановки фестивальной программы не имеют никакого отношения к комедии положений, комедии характеров, комедии масок, ничего общего с комедией вообще. Одна из них – «Последний срок» ТЮЗа – отчаянно архаична. Глядя на сцену, уверенно датируешь спектакль 70-ми годами. Выгородка, обозначающая место действия – деревенский дом, плетень слева, ворота справа. Занавес напоминает белое кружево ручной работы. В фонограмме несколько раз заводится народная песня про «Лебедушку», единожды ее исполняют сами актеры. В спектакль входит значительная часть произведения Валентина Распутина, но логика, по которой текст повествователя передан тому или иному персонажу, изрядно хромает. Артисты часто иллюстрируют текст, чрезмерно его расцвечивают, нажимают на внешнюю характерность, не уделяя достаточного внимания тому, что существенно для равноправного общения с реалистической прозой – тонкому психологическому плетению, убедительным мотивировкам и конкретности бытовых деталей. За событием следует немедленная реакция, оценка пропущена, результат рождается на ровном месте, поскольку не вытекает из происходящего. Часто на таких спектаклях думаешь, что устарела сама «система». И гонишь от себя эту трусливую мысль: ни одна школа, ни одна методика не

Л. Оршанская – Мирониха, Н. Клочкова – Мария. «Последний срок». ТЮЗ. Севастополь

терпит приблизительности, любая требует тщательного разбора текста и отбора необходимых выразительных средств, а также ясного ответа на вопрос – почему именно мне, именно сейчас, именно здесь понадобилось обратиться к этому произведению. Тогда – даже если литературный материал кажется устаревшим – театр возвращает ему молодость и энергию. В нашем случае молодость и энергия исходили от двух старших актрис: Натальи Клочковой (Мария) и Лидии Оршанской (Миронихa). Их дуэты полны озорства и лирики, их отношения сыграны живо и объемно: подразнивая друг друга, стесняясь нежных чувств и высокопарных слов, две эти женщины хранят дом, оберегают привычный образ жизни. Умрут они, и не останется ни подлинной русской деревни, ни русского мира, то есть – традиционных ценностей, обычаев, песен…

По сюжету повести, старуха Мария умирает, так и не повидав перед смертью младшую дочь, любимицу Таню. Почему та не едет – не получила телеграмму брата, случилось с ней что-то или оказалась полностью безразлична к матери? Распутин не отвечает на этот вопрос. Но внезапно в контексте, которого писатель не знал-не ведал, сработал его текст: «А там, где она тепери живет, там война шла или нет? – Старуха боязливо покосилась на Люсю и сжалась, вдавливаясь в постель. Ей ответил Илья:– В Киеве? Киев немцы брали – ага. Это я точно помню.– Ну дак и от, – с горькой убежденностью закивала себе старуха и запричитала:– Дак она пошто такая-то? Она пошто у людей-то не узнала? Я бы рази туды поехала? Она в кого такая беспутная-то? А я ее жду. *Да рази оттуль тепери выберешься?* Ну. Это ить она сама голову в петлю затолкала, сама. Это подумать надо.– Подожди, мать, подожди, – перебил ее Илья. – Ты с луны, что ли, свалилась?! У нас война-то когда кончилась?– Все равно.– Что “все равно”?– А где тогда она, где? Почему ее тут нету?»[1].

В 2017 г. не возникает вопросов о том, отчего живущая в Киеве дочь не приехала попрощаться с матерью. Ответ, как ни ужасно, очевиден. У многих севастопольцев родня осталась на Украине. Некоторые отреклись от своих детей, братьев, родителей, объявили им холодную гражданскую войну. Так новое время вторглось в повесть, написанную почти полвека назад, и само, без помощи режиссера, ее интерпретировало. Современность ворвалась в спектакль самочинно.

В «Анне Карениной» Академического русского драматического театра не высветилось ничего сверхнового. Много раз выходили на разные сцены обаятельные, порядочные, терпеливые алексеи каренины; их жены, истязающие себя и своих близких; прелестные молоденькие китти и умненькие лёвины; и противостоял естественным людям хор светских завистников, сплетников и бездельников. Нечто подобное случилось и на этот раз. А все же спектакль этот определенно прописан в том времени, в какое поставлен, и сделан режиссером, хорошо усвоившим язык нынешнего театра. Очень значительна роль сценографа Ирины Сайковской, художников по костюму и свету Ники Брагиной и Дмитрия Жаркова, хореографа Александра Петражицкого.

Синеватая мгла окутывает огромную сцену, сверху ее режут холодные хирургические лучи, но прямо в зал от задника бьет теплый свет – фары невидимого поезда, погруженного в темноту. Вопреки нашим ожиданиям, он до самого финала не двинется с места, женщина, которая стоит спиной к нам, окажется не Анной, но Долли, а роль третьего театрального звонка примет на себя железнодорожный гонг.

Мягкий, приветливый джентльмен Стива Облонский (Александр Порываев) мается на перроне, покупает и раздает дамам, оказавшимся в поле зрения, букеты роз. Он-то и знакомит нас с действующими лицами: представляет восторженного, юного и влюбленного Лёвина (Александра Аккуратова)

Сцена из спектакля «Анна Каренина». Русский драматический театр им. А.В. Луначарского. Севастополь

и надменного красавца Вронского с глазами мороженой рыбы. Резкий звук сообщает о прибытии поезда, и на сцену выходит женщина, которой суждено сыграть главную партию в тоскливой истории…. нет, не Анна. Графиня Вронская.

Осиная талия, балетная осанка, бледное аристократическое лицо. Она уверена в том, что не Китти, а Каренина достойна внимания Вронского, и буквально толкает их в объятия друг друга – такова выстроенная, организованная ею мизансцена. Ее влияние на сына безгранично, и властная энергия подействовала бы на него, даже не будь Наталья Романычева-Анна так хороша собой. Прекрасная незнакомка (необыкновенно похожая на «Неизвестную» с картины Крамского), чувственная и гордая, обречена стать жертвой интриги графини-матери. Никаких серьезных отношений сына с другими женщинами Вронская не допустит. Сперва использует Анну, чтобы он оставил Китти, потом сделает все возможное для того, чтобы разлучить с Анной. Благодаря подробно выстроенной роли и блистательному исполнению Юлии Нестранской, графиня оказывается единственной крупной трагической фигурой спектакля: выкраивая счастье сына по собственным лекалам, сломает жизнь ему и себе. В финале мы увидим оболочку прежней женщины, в которой нет больше ни капли витальной энергии. Теперь кукловод сам похож на отслужившую свое марионетку.

В спектакле этому персонажу отведено не так много времени, но актрисе – даже в клиповой структуре роли – удается создать целостный и развивающийся характер. К сожалению, другим актерам режиссер не дал материала для столь последовательной и подробной работы.

«Во всем, почти во всем, что я писал, – читаем у Л.Н. Толстого, – мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится»[2]. Лифанов сам инсценировал книгу. Пытаясь сохранить многофигурную композицию и полифонию романа, он увлекся и набрал побочные линии пунктиром, который не проясняет происходящего и не влияет на движение сюжета. Вернее, влияет самым нежелательным образом – тормозит его, мешает

развиваться, замыкает в пределах отдельных эпизодов, каждый из которых решен живо и убедительно, но в ясное высказывание они не складываются.

В итоге Стива, Долли, Китти, Лёвин остаются эпизодическими лицами. Каренин представлен Виталием Тагановым благородным человеком, которого его жене пару раз удастся достать до потрохов и довести до истерики. Вронский Николая Нечаева пройдет через весь спектакль все тем же хладнокровным малым, самолюбие которого удовлетворено легкой победой над строгой женщиной.

Наталья Романычева–Анна хороша: когда мирит Долли со Стивой, по-детски тайком грозя ему кулаком; когда с большой симпатией и уважением смотрит на мужа, встречающего ее на вокзале, и опирается на его руку – с полным доверием, как на руку друга; когда на балу, в танце впервые ощущает холод страсти; когда заботится о Сереже, перенося на сына любовь к Вронскому; когда приходит просительницей туда, где была госпожой, и мучительно унижается перед Лидией Ивановной. Визуально подчеркнуто, что Анна – чужая: общество выступает против нее единым строем, все дамы одеты в черное, одна она – в рубиновом (позже – синем) платье. Мизансцены прихотливы и живописны, действие происходит одновременно на двух-трех планах, атмосфера создана поэтичная и мистическая, картина постоянно меняется, благодаря незначительным перестановкам и свету, голоса звучат музыкально и создают мелодический рисунок спектакля. Костюмы лукаво стилизованы под XIX век (на мундире Вронского – застежки-молнии). С колосников сыпется снег, языки пламени эротично лижут висящие над сценой мониторы, вращается своеобразная карусель, на которой – вместо лошадок – расставлены скульптурные фигурки музыкантов, а возле нее кружатся пары на роликовых коньках. Получая эстетическое удовольствие от зрелища, отвлекаешься от переживаний героев.

Не испытываешь даже жалости, не говоря уже о катарсисе, хотя режиссер явно намеревался представить трагедию. Во всяком случае, нам даны недвусмысленные указания: на протяжении всего действия Анну преследует «черный человек» (тот, которого сбил – чуть не на ее глазах – поезд), в конце спектакля на авансцену выходят дети, и ангелоподобный Сереженька (Митя Махонин) убеждает подружку: «Бог есть». Идея понятна, обоснована взглядами Толстого, но никак не вытекает из самого спектакля. Ни в образной его системе, ни в тех фрагментах романа, что вошли в инсценировку, нет ровно ничего о Боге, грехе, расплате, возмездии.

Талантливый и профессиональный постановщик будто не сумел определить, ради чего взялся за роман, отобрать для инсценировки необходимое и достаточное и точно определить жанр. Вышел у него спектакль эффектный, но безжалостный. Режиссер Геннадий Тулес, размышляя на эту тему (вне связи с какой-то конкретной постановкой), пришел к выводу, с которым хочу согласиться: «Отсутствие сюжета не позволяет зрителю отождествить актера с его персонажем, лишает персонажа судьбы и превращает актера из функции сюжета в функцию композиции, что не предполагает в полной мере формирования в зрительном зале эмпатии».

Те же проблемы имеются почти во всех обращениях к «Анне Карениной», включая балеты, мюзиклы и фильмы, кроме последней американской экранизации, где прием «театра в кино» намеренно позволяет дистанцироваться от живых людей и наблюдать в лорнет за куклами в музейных костюмах (а также, пожалуй, от наркологических версий, в которых поступки героини легко объясняются действием опиатов).

Тенденции, нарастающие в московских театрах и насаждаемые по России, заметны и в спектаклях фестиваля «ТОН». «Обучаясь жесту и слову, надо сознательно соединить их, тогда появится в искусстве актёра истинный художественный стиль»[3].

На Михаила Чехова часто ссылаются, но на практике в драматических театрах постоянно разъединяют жест и слово – то ли по неумению, то ли следуя моде. А может быть, прагматично соображают, что пластика – искусство интернациональное, на жестах с мимикой можно объехать весь земной шар, а на русском тексте с разбором далеко от родных березок не ускачешь. Мнение это обманчивое (кому ты нужен в Туле со своим самоваром, а в Париже с «новым цирком»?), но популярное.

Режиссеры теряют вкус к внятным, логично выстроенным историям, используют все имеющиеся в профессиональном арсенале способы, чтобы от них отстраниться, отдалиться, откреститься. Театр стесняется сильных чувств. Он заявляет себя «интеллектуальным». И ради этого усложняет – внимание! – не содержание, а форму. В результате интеллектуальным признают театр, в котором аттракцион важнее смысла.

В начале статьи я цитировала Сергея Ефремова: что главное в театре? Любовь к человеку. Полностью согласна. Вообще для искусства первый и основополагающий вопрос: зачем? Но проблема смысло- и целеполагания – не только российская и не только театральная. Со смыслом неладно и в литературе, и в кинематографе, и в экономике, и в образовании: «Принцип научной подачи информации заменен принципом калейдоскопа, сменяющихся картинок, который разработчики считают системно-деятельностным подходом»[4]. Калейдоскоп трюков на сцене назовут «постдраматическим театром», но по сути речь об одном том же. Недаром внимательные наблюдатели проводят параллели между распадом художественных структур в произведениях искусства и реальных социальных структур.

Обжегшись на молоке, дуют на воду. Невеселые рассуждения увели меня от Севастополя, где общество кажется не распавшимся, а напротив, сплотившимся. Хотелось бы, чтобы оно таким и оставалось, сохраняя иммунитет к столичным «трендам» (вирусам). «ТОН» показал, что русский театр жив и неплохо себя чувствует. Наследие, полученное от учителей и основоположников, сохраннее, чем в «лучших домах» Москвы и Петербурга, которые мы по привычке держим за эталон. В Севастополе работают отличные художники и прекрасно обученные артисты. Во всех спектаклях очевидно чувство локтя, то есть ансамблевое исполнение. И с главным, что должно быть в театре – с любовью и уважением к человеку – здесь всё в порядке. На афишах – названия прекрасных классических произведений, которые никто, слава Богу, нарочно не портил. Художественные руководители доверяют не только себе любимым, но и приглашенным режиссерам, ищут с ними сотрудничества.

А зрители – несмотря на ужасно отвлекающие обстоятельства, то бишь теплое море и жаркое солнце – не оставляют театр своим вниманием.

---

1 *В.Г. Распутин.* «Последний срок». https://www.litmir.me/br/?b=22931&p=31

2 *Л.Н. Толстой.* Письмо Н.Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г. «Литературное наследство». Т. 69. Кн. 1. М.: 1962. С. 62.

3 М.А. Чехов – В. А. Громову. 1926, июль-август. //Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС. 2006. С. 110.

4 *Людмила Ясюкова.* «Разрыв между умными и глупыми нарастает». http://www.rosbalt.ru/main/2013/12/04/1207437.html