

Анастасия Иванова

# Невольный Мольер, или Фарсы без принуждения

Сегодня во всей театральной Москве можно найти всего четыре мольеровских фарса, поставленных за последние шесть лет: «Лекарь поневоле» в «Сатириконе» (2016) и в Театре Наций (2020), «Брак поневоле» в МТЮЗе (2019) и «Летающий доктор» (2021) театрального проекта «Отдел кадров 451». Возможно, есть в этом намеренном невнимании к «низкому» жанру своя логика. К чему нам сегодня фарс, ведь в театре за смех отвечает комедия положений, в которую так или иначе он эволюционировал? Самый простой ответ – для профессионального актерского тренинга, для внутреннего пользования. Фарсы, как и сюжеты *commedia dell'arte*, раз за разом становятся любимыми упражнениями актеров-студентов. Возможность поиграть в старинный жанр, примерить театральные маски прошлого, попробовать сконструировать театральные маски настоящего.



А. Михайлов – Гро-Рене.  
«Летающий доктор». Театральный проект «Отдел кадров»

Таков путь «Летающего доктора», представленного незадолго до 400-летнего юбилея Мольера на сцене ТЦ «На Страстном». Создатели спектакля – недавние выпускники Щепкинского училища во главе со своим педагогом и режиссером Людмилой Новиковой – обозначили жанр спектакля как интеллектуальный фарс. Интеллектуального в нем немного. От фарса остается типичный для него низовой юмор, порой весьма остроумно обыгрывающий тему выделений человеческого организма (в финале, к примеру, всех зрителей угощают яблочным соком, разлитым в баночки для забора анализов), и импровизация, увы, не столько оживляющая, сколько затягивающая действие. Настолько затягивающая, что окончательно со Сганарелем сговариваются лишь на сорок пятой минуте действия, тогда как нам еще предстоит театральный путь длиной в оставшиеся три четверти одноактной безделушки.

Режиссер и актеры смещают фокус от французов (несмотря на характерный акцент отдельных персонажей) к итальянцам – от фарса к *commedia dell'arte*. Последняя им куда интереснее и ближе. Не случайно почти в том же составе еще студентами играли «Слугу двух господ» под названием «F@rce-мажор по Гольдони». Оттуда, очевидно, перекочевали маски персонажей (те, которые надеваются на лица), сменившие имена, но не суть: Труффальдино превратился в Сганареля,



А. Максимов – Сганарель. «Брак поневоле. Мольер во флигеле». МТЮЗ.  
Фото Е. Лапиной

а Панталоне в Горжибюса. Казалось бы, и не поспоришь, но все же наследственность не точна, а потому размывается и исполнительская манера. Пытаясь играть Труффальдино в новых предлагаемых обстоятельствах, Иван Дергачев (волей режиссера, конечно) сами эти обстоятельства выпускает из виду так основательно, что коронную сцену своего персонажа вынужден делить с другим, безымянным актером. Ведь что такое роль Сганареля в «Летающем лекаре»? Блистательная скорость раздвоения, филигранное мастерство мгновенного перевоплощения и – как апофеоз – способность в коронной сцене одновременно явить ошарашенным партнерам и не менее ошарашенным зрителям сразу двух своих персонажей. Увы, здесь апофеоза не будет – виртуозность подменяется «механическим» удвоением актерского состава.

А ведь как любопытно было бы увидеть воплощение именно этого Сганареля – самого первого из написанных и воплощенных Мольером в его сценической практике. Если не знать исторической перспективы, персонаж становится проходным, несмотря на центральное место в истории. Насколько глубже и интереснее актерски выглядит здесь же Гро-Рене – еще одна маска мольеровского театра, получившая свое имя от реального актерского прозвища актера Рене Бертло (он же – Дю Парк). Андрей Михайлов в этой роли не тянет одеяло на себя, пытаясь завлечь публику все новыми гэгами, но приковывает к себе взгляд.



А. Максимов – Сганарель. «Брак поневоле. Мольер во флигеле». МТЮЗ.  
Фото Е. Лапиной

Размеренностью, весомой рассудительностью, сквозящей не в репликах даже (их у него немного), а в пластике и скромной мимике. Вот он просто курит где-то на втором, а то и третьем плане, а за сигаретным дымом проступает актерская история. К слову, признанная красавица мольеровской труппы Маркиза, к чьим ногам бросали свою любовь и сам Мольер, и оба брата Корнеля, и Лафонтен, и Жан Расин, отдала свою руку и сердце именно круглому и неказистому Дю Парку. Пожалуй, такой выбор она могла бы сделать как раз после нашего «Летающего доктора» – мастерство, обаяние и надежность опытного Гро-Рене тут куда ощутимее, чем у только начинающего свою карьеру Сганареля.

Если где и не было ничего от Сганареля «начинающего», так это в спектакле Александра Плотникова «Брак поневоле. Мольер во флигеле». Напомню, сам Мольер обращался к образу Сганареля семь раз, причем для шестерых можно найти вполне очевидных предков среди масок *commedia dell Arte*. Для последнего же (в «Дон Жуане») проще обнаружить драматургических потомков – актерская маска здесь окончательно воплощается в персонажа. Этот Сганарель – самый известный, самый привычный, а потому ничего удивительного, что режиссер Александр Плотников, творя его вместе с актером Андреем Максимовым, апеллируют к нашей памяти о верном и мудром слуге, оставшемся в finale знаменитой пьесы без своего хозяина.



«Лекарь поневоле». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля.

Фото Е. Люлюкина

В аннотации к спектаклю говорится, что Сганарель впервые пробует прожить свою собственную жизнь, уйдя со вторых ролей. Но затеянная режиссером игра все же иная – в духе Пиранделло: только оставшийся в одиночестве персонаж ищет не автора, а партнера. А потому все, что нужно знать о нынешнем Сганареле, его служба Дон Жуану и некое условное «масочное» прошлое.

Он один. Не в своем времени. Не в своей стране. Заявленное место действия – морской берег (у Мольера городская площадь) – только усугубляет мотив выброшенности героя. Морской берег, итальянские мотивы – одним словом, Неаполь. Все строго по тексту. Но море сделано из старого плюшевого театрального занавеса, а итальянские голоса умолкают, стоит выдернуть вилку магнитофона из розетки. Театр.

Вот и все предлагаемые обстоятельства: потерявшись во времени и пространстве персонаж, чудом сохранивший кусочки театра своего времени и даже некоторую власть над ними. Ему, к примеру, можно не заморачиваться никакими розетками – достаточно опустить руку, чтобы умолкла музыка, или «услышать» в пыльной, брошенной на пол тряпке море, чтобы заставить промочить в нем ноги даже тех, кто видит просто пыльную тряпку. То есть еще двух участников «Брака по неволе» или «Мольера во Флигеле». Два молодых сегодняшних актера,



«Лекарь поневоле». Театр Наций. Сцена из спектакля.

Фото И. Полярной

наткнувшись в своем театре на «выброшенное нечто», на Сганареля, и решившие подыграть ему.

Как ни странно, текст «Брака поневоле» – не самой известной у нас мольеровской комедии-балета – им вполне известен, и, в основном, именно их реплики оправдывают имя переводчика Николая Любимова на афише. Самого Сганареля этот незамысловатый сюжет почти не занимает – диалог он едва поддерживает, с надеждой и настороженно взглядываясь в лица тех, кто внезапно встретился ему на пути. И вот в этом взаимодействии театрального персонажа прошлого (еще владеющего, пусть и совсем слабенько, магией театра) и актеров настоящего (этой магии лишенных, почти не признающих ее, пытающихся по-студенчески лихо сотворить что-то, похожее на театр из подручных средств) для меня и прозвучал по-настоящему спектакль Александра Плотникова.

Он начинается с того, что приходят со стремянкой два монтировщика и снимают с одного из углов сцены кирпичную отделку, оказавшуюся пластиковым муляжом. Больше они на сцене не появятся, но тема уже заявлена: «всё – неправда», «всё – одна лишь декорация». На наших глазах происходит последовательное разрушение театральных иллюзий. Их, правда, будут лишать не нас – какие иллюзии могут



«Лекарь поневоле». Театр Наций. Сцена из спектакля.  
Фото И. Полярной

быть у театрального зрителя в XXI в.? Создатели спектакля куда более жестоки: театральных иллюзий лишится сам театр, вернее, его плоть и кровь – персонаж по имени Сганарель.

Сначала над ним долго будут измываться упомянутые выше современные актеры в исполнении Ильи Смирнова и Дмитрия Агафонова. Подыгрывая персонажу из лучших, казалось бы, побуждений, они мето-дично уничтожают его, лишая последних театральных сил. Показатель-на в этом смысле сцена «двух» Сганарелей – изначального и переоде-того актера (Дмитрий Агафонов). Казалось бы, совершенно одинаковое появление, идентичные костюмы, реплики, даже интонации. Разве что клоунский нос у одного из них на веревочке. Но... Один – снежный кло-ун, другой – жалкая пародия. Его не получается переиграть, потому что он и есть сама игра, сам театр. Однако пародия заставляет оригинал сомневаться в собственной идентичности. Страшно, что изначально не верящие ни в какую театральную магию актеры в конечном счете лишают ее и Персонажа.

Для Сганареля Андрея Максимова все иллюзии безвозвратно ру-шатся в сцене, примерно соответствующей окончательному прозрению мольеровского Сганареля, когда тот подслушивает диалог своей невесты с ее возлюбленным. В спектакле эта фарсовая сцена переведена едва ли не на трагический уровень: Сганарель Андрея Максимова впервые



М. Лапшина – Мартина. «Лекарь поневоле». Театр Наций.  
Фото И. Полярной

сознает, что «очаг нарисован», вешалка с женским платьем – это не живая возлюбленная во плоти, а всего лишь старый потертый реквизит. Магия театра рассеивается, и Сганарель ожесточенно доламывает ее останки.

Подлинная трагедия персонажа в том, что жизни за пределами театра для него не предусмотрено. Не предусмотрено настолько, что сама мысль свести с ней счеты оборачивается абсурдом, привычной клоунадой: все, что есть у героя, чтобы повеситься на длинной веревке, – карликовое бутафорское деревце, которое не дорастет до нужных размеров, хоть еще 637 лет поливай его из бутафорской лейки, заполненной до краев воображаемой водой.

Остается только повторять: «Я этого не хочу, я этого не хочу, не хочу, не принуждайте меня, Жана-Батиста больше нет. Я – последний Сганарель». Остается лишь одно – завернуться в пыльное, уже не способное никого замочить море, лечь на пол, отвернувшись от зрительного зала, и уснуть до следующего воплощения...

Трагический фарс – это, конечно, режиссерский путь возвращения жанра на сцену. Поиск в старом жанре жанра нового. Путь увлекательный, но в чем-то обманный по отношению к нему самому: как признание его нынешней несостоятельности. А потому хочется увидеть другое – доказательство возможности его жизни сегодня. Пусть он



«Лекарь поневоле». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля.

Фото Е. Люлюкина

заговорит современным театральным языком, но при этом останется фарсом, вызывая у публики эмоции, схожие с теми, каковые могли испытывать зрители триста пятьдесят лет назад.

Этой дорогой – с разницей в пять лет – пошли Олег Долин и Константин Райкин. Оба избрали для опытов одну и ту же пьесу – «Лекарь поневоле». И практически угодили в одну и ту же ловушку. Несмотря на увлеченность и мастеровитость актеров, спектакли кажутся очень затянутыми. В «Сатириконе» все построено на безостановочной смене масок: всех персонажей, кроме Сганареля, делят на двоих актер и актриса. Но для фарса смена масок – далеко не все. Он, конечно, должен быть переполнен всевозможными остроумными гэгами и лацци, и в постановке «Сатирикона» их вполне достаточно, но вот смыслово они крайне однообразны. Очень не хватает актерской изобретательности. Клистиры, отпиливание рук и ног в спектакле под названием «Лекарь поневоле» вполне предсказуемы и оттого быстро начинают утомлять. Изобретательность разбросана по спектаклю очень неравномерно. Прекрасна, например, первая сцена между Сганарелем и его женушкой, выстроенная вокруг развещивания на просушку белья для всего семейства. Быстро натянутые одна над другой три бельевые веревки постепенно заполняются вещами: на нижней – носки (от крошечных до огромных), на второй – штаны и панталоны, наконец, на третьей –



«Лекарь поневоле». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля.

Фото Е.Люлюкина

верхние части белья. До третьей веревки дело доходит ближе к финалу сильно накаляющегося диалога. К этому времени мы уже знаем, что у героев четверо детей и что жена чуть ли не сживаёт со свету мужа. Тут-то Мартина и начинает заполнять верхнюю верёвку: рубаха мужа, собственный огромный бюстгальтер, бюстгальтер поменьше, еще меньше, еще меньше и, наконец, совсем крошечный, вырезанный из бумаги. Пять женщин на одного Сганареля! Но подобного, по-настоящему смешного, в спектакле немного.

Как, впрочем, и в Театре Наций. Малая сцена. Выстроенная на ней крохотная сцена-арена. За зрительскими местами – внесценическое пространство. Невидимое, но звучащее. Именно там располагаются музыканты, подзывающие и мелодически сопровождающие спектакль. Именно там доигрывают свои сцены и характеры своих героев актеры, создавая *dolby*-эффект. Одним словом, площадь в миниатюре – ровно то, что площадному мольеровскому фарсу лекарь прописал. Фарс молодые актеры с подачи режиссер Олега Долина и играют: нечто яркое и эффектное, не отягощенное никакими психологическими наслоениями. Даешь зрителю праздник!

Принципы площадного театра за последние несколько лет стали своеобразной визитной карточкой Олега Долина. Прежде они возводили свою родословную к комедии дель арте, прочитанной



«Лекарь поневоле». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля.

Фото Е. Люлюкина

со стреллеровским акцентом, а теперь пришла пора французской буффонады. На самом деле, чисто французского здесь немного – пусть имя Мольера не вводит в заблуждение. Мольеровский текст становится лишь поводом для театральной шутки, не привязанной толком ни к какому времени и ни к какому пространству. Французское здесь – милая, забавная обманка. Как ария Керубино (герой французский, но опера-то итальянская), открывающая спектакль. Как гимн Франции (со сцены объявлено, что это именно он), обернувшийся битловской *All you need is love*, спектакль завершающей.

В какой-то момент подобная непривязанность начинает работать против спектакля. Ведь чего требует фарс? Невероятной актерской оснащенности и вовлеченности, постоянного импровизационного состояния, когда следующая реплика рождается из случайного звука, зрительского комментария или «поплывшего» элемента костюма. Сами создатели спектакля в аннотации пишут о внезапном успехе пьесы в далеком 1666 г.: «Пьеска была собрана из разрозненных сцен и фраз, а публика ликовала». Чтобы ликовала и сегодняшняя публика, нужно к этой пьесе – действительно, безделице – приложить немалые усилия. Например, пойти уже привычной для режиссера дорожкой и поиграть в театральность конкретной эпохи. Или отбросить конкретику и сыграть на чистом актерском мастерстве и способности к метаморфозам.

Или же, воспользовавшись текстом Мольера как канвой, своеобразным сценарием, создать поверх него полностью современное произведение, вовлекающее в свое поле обстоятельства и проблемы сегодняшней жизни. Благо, пьеса дает для этого немалую пищу.

Что же получилось в спектакле Театра Наций? Ни попытка приблизить день сегодняшний, ни намерений поиграть в день вчерашний. Остается верить, что в лучшие свои дни «Лекарь поневоле» – актерский спектакль, захватывающий зрителя игровой стихией. Самая сложная дорога из трёх возможных, самая рискованная и – даже спустя десятки успешных показов – не гарантированная от провалов.

Если в «Сатириконе» история разыгрывалась всего тремя актерами, то здесь на каждую роль приходится один актер. Яркость существования надо вытаскивать из одного образа, а образы в мольеровской бездешке не сказать чтобы очень глубокие – на паре элементов костюма да закрепленной речевой характеристики час не продержишься. Можно брать драйвом и здоровым нахальством, но и с этим что-то пошло не так. Импровизационные моменты буквально кричали о своей отработанности, форсированные интонации повисали в гулкой тишине, атмосфера площадного веселья никак не желала аккумулироваться. Ярче, богаче, разнообразнее и театральнее других была Мария Лапшина в роли Мартины, но даже она оказалась словно недопроявленной в безвоздушном пространстве.

А вот в «сатириконовском» спектакле актерская тема все же проявила празднично (не так, как в «Браке поневоле» А. Плотникова, где зритель наблюдал угасание затерявшегося в театральных стилях и эпохах Персонажа). Да, сюжетно мольеровский фарс не сработал и у Райкина (как и во всех четырех мольеровских спектаклях), ноозвучал иначе.

«Сатирикон» перепрыгивает через театр режиссерский, через театр актерский (в том значении, которое мы вкладываем в этот термин, говоря, например, о театре XIX в.) и убегает в театр, где было еще понятие «актерского братства», «актерского товарищества» в сугубо прагматическом, а не возвышенно-пафосном смысле.

Это становится понятно не сразу. На пустой сцене (лаконичная сценография Бориса Валуева, воспроизводящая «черный кабинет» с тонким золотистым окаймлением, взгляд не отвлекает, скорее, концентрирует его на актерах) один за другим появляются три актера в черном трико и начинают настраивать свои «инструменты» – самих себя, «извлекая»



«Лекарь поневоле». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля.

Фото Е. Люлюкина

нужные звуки. Гитара, контрабас и труба – упражнение по актерскому мастерству. Из отдельных звуков, наконец, рождается музыка. Этюд сыгран чисто и красиво. Настройка актерских инструментов завершается, приходит время извлекать из них образы – время костюмов. Их – на огромных вешалках – выносят помощники, исполняя новый этюд своеобразной примерки. Наконец, все, кроме главного героя, исчезают за кулисами.

Основная часть спектакля – слегка подрезанный мольеровский фарс, сюжетно не отступающий от первоисточника. Трансформации затрагивают пьесу лишь во второй ее половине, когда по сюжету на сцене присутствует больше трех актеров. Здесь приходится добавлять голоса из-за кулис и порой выдавать части тел помощников за аналогичные конечности играющих актеров. Это, кстати, поначалу кажется не слишком честной игрой для «комедии втроем», но в finale оправдывается с лихвой.

Актеры лихо меняют маски – переодеваются, трансформируют голос и пластику. На Ульяну Лисицыну и Ярослава Медведева приходится в общей сложности девять ролей. О психологизме тут речь, конечно, не идет, но радость от перевоплощений и от самой скорости трансформаций испытываешь. В этом смысле Константину Новикову, играющему

Сганареля, тяжелей. Ему сложнее увлечь зрителя. Его маска постоянна, а значит, должна быть разработана более детально. Сганарель – главная маска мольеровского театра – в спектакле остается недосочиненной.

В финале перед зрителем проносится парад персонажей, еще более стремительный, чем в спектакле. А затем происходит разоблачение. На сцену – со всеми костюмами – выходят те, кто помогал актерам в их превращениях. Две девушки и два молодых человека: в другие дни они сами играют этот спектакль – Илья Рогов, Елена Голякова, Розалия Каюмова, Даниил Пугаёв. И прямо на наших глазах демонстрируют мгновенные переодевания. Это захватывает профессионализмом и мастеровитостью, с одной стороны. А с другой – тем самым актерским братством: ради того, чтобы трое сыграли спектакль и заслужили аплодисменты, нужны еще четверо невидимок без которых ни спектакля, ни театра не будет. Товарищество – как в те далекие времена, когда актер в театре был всем, кто может понадобиться в данную минуту. И наконец, второй пронзительный финал. На сцене снова три актера. Три расстроенных после безумной игры инструмента, требующих немедленной настройки. И она начинается...

...Четыре спектакля по мольеровским фарсам. Четыре спектакля, каждый из которых показывает, что сюжетно фарс сегодня не близок никому. Четыре спектакля, каждый из которых служит доказательством того, что фарс – далеко не только сюжет. Что фарс – это актерская система, актерское мастерство. Что фарс только тогда для зрителей, когда он для и про актеров. Про театр, одним словом. И едва ли не самое важное, чтобы встречи театра с фарсом не складывались «поневоле», а тем более (если точнее прислушаться к оригиналу) «по принуждению».