

Наталия КАМИНСКАЯ

ПУТЕШЕСТВИЕ ЛИБЕРАЛЬНОЙ ИДЕИ

Социальный театр в сегодняшней России не просто сошел на «нет». Его в дурном исполнении, не приведи Господи, увидеть. Печальнее другое, что духовное сопротивление режиссеров старшего поколения оборачивается досадной архаикой, звуком давно отшумевших баталий. Но все же над тем, что сразу несколько режиссеров почти одновременно позволили себе высказаться так или иначе в связи с либеральными умонастроениями общества, точнее, с их нынешним, печальным состоянием, стоит задуматься.

НЕ ОБРАЗУМЛЮСЬ, ВИНОВАТ!

Когда театры дружно принимают ставить «Горе от ума», рождается подозрение: значит, происходит что-то в обществе с либеральными идеями. Либо эти идеи временно опять занимают в нашей жизни достойное место (так было, скажем, во времена легендарного товстоноговского спектакля 1960-х годов), либо мы забросили их на антресоли, подобно затрепанной книжке, портящей интерьер, но все-таки по ним скучаем. Выходит, какой бы интерпретации ни подвергалась бессмертная грибоедовская комедия, ее социальный запал еще никому не удалось загасить. Даже если Чацкий стоит на сцене бочком к происходящему и монологи свои шепчет под нос, в этой диспозиции видится слепок конкретного времени, современного расклада общественных сил и состояния умов.

Так спектакль «Горе от ума» С. Женовача в Малом театре вышел, на мой взгляд, спектаклем о торжествующей фамусовской Москве. Поставлен он был лет пять назад, когда либеральные идеи в России еще витали в воздухе, но

уже уходили в постперестроечный песок. А нынешние спектакли «Горе от ума», Юрия Любимова в Театре на Таганке и Римаса Туминаса в «Современнике», родились уже в другой ситуации, когда сам песок покрылся прочной коркой.

Театральный патриарх, вновь вернувшийся в Россию, но продолжающий взирать на нее с высоты своих лет и опыта своей работы в лучших городах Европы, Любимов ставит комедию без надрыва, без сострадания, но с остроумием и наблюдательностью вечного театрального игрока. Чацкий у



С. Женовач

Г. Подгородинский – Чацкий и Ю. Соломин – Фамусов. «Горе от ума». Малый театр





него – богатый умник, напичканный западными идеями, некий вариант молодого предпринимателя, который наверняка вновь покинет Отечество, где все – тщета.

У Туминаса в «Современнике» – совсем другая история. Почти никто из критиков не ощутил в его грибоедовской постановке вообще никаких социальных аллюзий, хотя, на мой взгляд, эхо их там слышится. Одни критики назвали спектакль семейной историей, другие даже обвинили режиссера... в ненависти к России. Последний упрек – наше излюбленное занятие по отношению к литовским режиссерам. Пеняли в свое время Някрошюсу, пеняют и Туминасу, хотя Туминас – самый русский (даже в буквальном смысле, ибо с примесью соответствующей крови) из всех литовских режиссеров. И вместе с тем он человек «буферного» мироощущения,

раздираем изнутри противоположными векторами – исторической близостью Литвы и России и их же исторической устремленностью прочь друг от друга.

В его «Горе от ума» так холодно и страшно, как может показаться чужеземцу, затерянному в непредсказуемых российских просторах. Если и есть тут семейная история (а она есть!), то эта история родственна гоголевским ведьминским повестям о гибели целых семейств от нечистой силы. Если и нет в спектакле прямых социальных аллюзий (а их, и правда, нет), то косвенных намеков, на мой взгляд, предостаточно.

Чацкий у Туминаса – мальчишка, вернувшийся из Европы, одновременно и чужеземец, и свой в доску, выросший чуть ли не на коленях у Фамусова. Сергей Гармаш подробно отыгрывает этот мотив. Он знает Александра, как облупленного: его

Сцена из спектакля
«Горе от ума».
Театр на Таганке

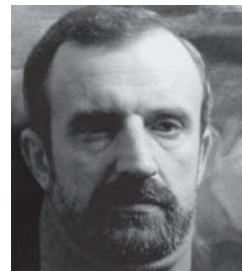


Ю. Любимов

Новый театр, старая сцена



И. Стебунов – Чацкий,
Е. Павлов – Петрушка,
А. Берда – Скалозуб,
С. Гармаш – Фамусов.
«Горе от ума».
«Современник»



Р. Туминас

склонность к критиканству, его совершенную непрактичность в житейских делах. Ну как такому верить свою ненаглядную доченьку?! Слывя человеком основательным, он явно никого в этой жизни не боится – ни карбонариев, ни княгини Марьи Алексеевны, ни полковника Скалозуба. Последний в спектакле, очевидно, штабная крыса, пороку сроду не нюхал, в окопах не сидел, только скользил по паркетам военного департамента. Осторожничать с ним Фамусов еще готов, но лебезить перед ним не намерен. А насчет Марьи Алексеевны они с Софьей в финале хорошо посмеются вдвоем. Вот, дескать, какой морок вышел с этим Чацким, теперь старухи непременно будут судачить, ну, да черт с ними, мы и без них обойдемся. С Чацким в спектакле Туминаса, похоже, управились без участия нечистой силы. А началось это с бала, который Туминас, лишив фамусовских гостей текста и сведя к минимуму психологические характеристики, превратил в жутковатую пантомиму «уродов с того света» (грибоедовское, между

прочим, выражение). Тут режиссер, конечно, заигрался в метафоры и символы. Облепившие подножие печи, похожей на колокольню, персонажи бала явили собой копию пьедестала памятника Грибоедову в Москве. А к чему это – Бог весть! Но если рассматривать их все же, как живых людей, жмущихся задрами и поясницами к печке, к теплу, то картина проясняется. Из заслонки к тому же валит сырой дым. Так трагикомически рождается лейттема «дыма Отечества»: он, черт возьми, и сладок, и приятен, но угореть от него ничего не стоит.

Чацкий Ивана Стебунова явился нам внятнм и вполне современным человеком, а не литературным героем, которого нынешние режиссеры не знают, как объяснить. Александр Андреич – баловень, умник и шапкозакидатель. Вбежал в родной дом, предвкушая, что здесь его по-прежнему любят, ждут, и всякий иронический выпад сойдет ему с рук. Но ошибся! Пока он пребывал в Европах, дом превратился в обиталище нежити (а, может, и раньше был таким, да юный

Саша в силу возраста этого не замечал). К финалу, перестав умничать, Чацкий выглядит по-настоящему испуганным – и мертвящей сценой бала, и перспективой превратиться в Репетилова (этот страх при виде пародии на самого себя блестяще отыгран актером). Да и вообще, покинул ли он фамусовский дом добровольно, или это нежить утатила его в иное измерение? Герой убегает босой, неодетый, в спешке, а чемоданы с платьем остаются, и странный, похожий на пса, фамусовский слуга Петрушка (Евгений Павлов) с удовольствием примеривает на себя господские одежды. В этом мальчишке будто просвечивает сам Туминас, выросший на русской театральной почве, но с балтийской кровью в жилах. В который уже раз столкнулись в нашей культуре западничество и почвенничество, свойство либерала подменять потоком словес течение

реальной жизни – и желание консервативного большинства жестоко вымести весь этот «сор» метлой. Между этих антитез и располагается поле грибоедовского шедевра. Кто и когда за него на театре ни возьмись, состояние либеральной идеи в России на этот момент непременно в нем отзовется. Более того, сам факт одновременного обращения к этой пьесе разных режиссеров сигнализирует об очередном витке актуальности темы.

Интересно, что прямым или, по крайней мере, привычным для российского театра способом на очередной крах отечественной либеральной идеи откликнулось старшее режиссерское поколение. Марк Розовский вдруг поставил неизвестную пьесу Б. Пастернака «Слепая красавица», в которой речь идет об отмене крепостного права, запоздавшей минимум на полвека, и о несвободе творчества.

Сцена из спектакля
«Горе от ума».
«Современник»



Новый театр, старая сцена

Адольф Шапиро, режиссер, к слову, с солидным балтийским, но и с нашим общим советским опытом, выпустил в театре А. Калягина антиутопию Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». Тема произведения великого американского фантаста – не столько торжество технократии (читай: и глобализации), сколько пагубные для человека ее последствия: тотальная ориентация власти на обывателя, унификация и усреднение человеческого мышления. Петр Фоменко предложил в этом сезоне неожиданно жесткую «Бесприданницу», ничем не напоминающую его прежние трактовки А.Н. Островского. Наконец, сезон 2007/2008 начался с грандиозного предприятия Алексея Бородина, который поставил в РАМТе трилогию Т. Стоппарда «Берег утопии» – о лидерах русской общественной мысли XIX века.

«Берег утопии» в этом контексте, на самом деле, стоит на первом месте, и в его свете неожиданно преломляются все темы, идеи уже упомянутых выше спектаклей. Будто РАМТ этим своим грандиозным проектом настроил наш ум на непривычный по нынешним меркам высокий и серьезный лад. Социально-утопические идеи, пылкие интеллигентские речи, судьбы людей, чьи материальные средства, а в некоторых случаях и здоровье, и жизнь отданы борьбе за общественное переустройство, – вот о каких материях вдруг заговорили со сцены.

Выпустить на сцену таких героев, заинтересовавших сначала английского драматурга, а затем и русского режиссера, попытаться проанализировать сам утраченный их генотип, антимещанский пафос их жизни – дело, при сегодняшнем

раскладе умов казавшееся невероятным. Самое же удивительное в этой театральной утопии то, что ни открытого пафоса, ни привычки бросать в лицо современникам «стих, облитый горечью и злостью», в традициях Бородина и вверенного ему театра прежде не замечалось.

За грандиозную тему взялись, но орать о своих либеральных взглядах вовсе были не намерены. К тому же само понятие «либерал», столь любезное отечественным интеллигентам, не раз в нашей истории звучавшее пародией, дискредитировало само себя и на нынешнем временном витке. Оно снова отдает фарсом. РАМТ в этой ситуации явно использовал свое нравственное преимущество, заключающееся в том, что в этих стенах не любят трескотни и политических спекуляций, не отягощены гражданским «зудом». Зато здесь имеют привычку уважать личность, рассказывать и слушать человеческую историю, тихо и упорно сберегать честь смолоду.



А. Бородин

И. Исаев – Герцен и А. Розин – Огарев. «Берег утопии». РАМТ



НА РЕЧКЕ, НА РЕЧКЕ, НА ТОМ БЕРЕЖОЧКЕ

Нынче, когда трилогия «Берег утопии» («Путешествие», «Кораблекрушение», «Выброшенные на берег») уже обеспечила себе прочный зрительский успех, все больше хочется детального анализа этого факта. Сначала все боялись: говорильня на девять часов сценического времени, персонажи, биографиями и произведениями которых «душат» детей на уроках литературы, полное отсутствие в нынешнем обществе аналогичных им людей и стремлений... РАМТ выглядел летчиком-камикадзе. Когда же свершилась эта эпохальная премьера, первые отклики касались самого поступка. Критики выдохнули: получилось! А почему да отчего – в детали некогда было вдаваться. Три пьесы идут в один день и смотрятся захлеб, уходить не хочется. А ведь герои «Берега утопии» – Герцен, Огарев, Бакунин, Белинский, Станкевич, Тургенев, Чернышевский... Чудеса! Действие пьес охватывает длительный период: от молодости героев, их жажды переустройства общества и клятвы на Воробьевых горах, их активной деятельности, идейных союзов и разногласий, бегства от преследования российских властей – до их преклонных годов, когда на смену им, идеалистам-философам, приходят практики-террористы.

Чем больше думаешь об этом спектакле, тем больше понимаешь: в РАМТе не спасовали перед некими базовыми, не подверженными моде ценностями. Сумели полюбить своих отечественных героев и вместе с тем взглянуть на них с юмором. Не стали заламывать рук и завывать по поводу

утраченных масштабов личности и идеалов. Напротив, поверили в то, что, может быть, подспудно кое-что и не утрачено, надо только не кокетничать со зрителем, не суетиться и обязательно найти интонацию. В ней-то, в интонации, и содержится главный секрет успеха «Берега утопии».

О том, как и почему Т. Стоппард углубился в историю российской общественной мысли, много говорил он сам, в связи с затеей РАМТа часто бывая в Москве. И все же та почти энциклопедическая точность, с которой воспроизведены им и русские обстоятельства, и русские характеры, и даже некие ментальные русские черты, достойна изумления. Исключая особый, свойственный британцу парадоксальный строй некоторых реплик его трехчастной пьесы, Стоппард выглядит нынче настолько «нашим», что несет в себе равно и достоинства, и пороки чисто российской любви к возвышенным материям и словоговорению. «Берег утопии», как уже было сказано, типичная говорильня, она то и дело предательски напоминает нам наши собственные интеллектуальные пьесы, сценарии, литературные биографии о великих исторических лицах.

Эти сочинения были очень популярны в 1970-е годы прошлого века. На них отечественный писатель-интеллигент оттачивал свой ум. Ими он поверял современную ему действительность, так как говорить прямо о самой действительности было чревато. Благодаря им, он преодолевал географические границы, в которых были замкнуты советские люди. Стоппард же в те времена ничего подобного, видимо, не ведал. Однако, имея



Новый театр, старая сцена

склонность углубляться в историю, растягивать время, реинкарнировать давние идеи и характеры (вспомним хотя бы его знаменитую пьесу «Аркадия»), он в конце концов добрался и до героев России XIX века, чьи помыслы и действия не только «развернули революционную агитацию» в своем Отечестве (эту цитату Ленина знали все школьники прежней эпохи), но и представляли определенный интерес для Западной Европы.

К объему пьес, обилию в них умных речей, к наличию реальных действующих лиц русской общественной и культурной жизни XIX века (вещи, сами по себе тяжело-подъемные) добавилось еще и то обстоятельство, что нынешние школьники плевали на Белинского с Чернышевским и на Герцена с Огаревым так же, как на Ивана Тургенева и какой-нибудь его роман «Новь». Но вера Молодежного театра в «наше безнадежное дело» и талантливо найденная им интонация победили наши опасения.

Актуальнее всего (разумеется, навскидку, без углубленных размышлений) звучит нынче образ богача Герцена, живущего то во Франции, то в Англии и не желающего возвращаться к несвободным родным пенатам. Соблазнительной аналогией герценовского убежденного западничества видится западничество нынешних наших интеллектуалов.

Однако при ближайшем рассмотрении видна большая разница в мотивации поведения. Прогрессивное и разумное стремление вписать свою страну в контекст цивилизованного мира – это одно, а поместить туда, в первую очередь, себя-любимого – совсем другое.

Вот и Воробьевы горы, и законное непослушание, и молодое бузотерство стоппардовских героев, доставлявшее их родителям столько хлопот, и вообще, вся эта категорическая самостоятельность молодежи плохо накладываются на нынешние реалии. В голову лезут все больше сюжеты в духе какого-нибудь сериала. К примеру, трое юнцов все же встретились на Воробьевых горах и придумали бизнес. Но честной игры не вышло, и друзья завязли в грязных разборках. Не получается. Калибр не тот.

Наверное, кто-то из шестидесятников, сидя на спектакле Стоппарда–Бородина, вспомнит об издании за границей литературного альманаха «Метрополь» 1980-х годов. И тут, конечно, возникнут куда более позвольительные сближения, скажем, с журналом «Колокол», издававшимся Герценом и Огаревым. Но все же опять не тот калибр. Западничество русских мыслителей XIX века отличается от нынешнего не только масштабом поставленных перед собой целей, но и полным отсутствием личной корысти. Правда, они разделяли теорию разумного эгоизма, которая очень близка и сердцу Стоппарда. Мальчишки, изготавливающие бомбы, ему не симпатичны, – с их приходом на историческую сцену его трилогия заканчивается. Ценность сочинения Стоппарда заключается не только в том, что в его пьесах оживают люди высокой пробы, но и в том, как движется во времени «приключение идеи» (выражение Инны Соловьевой, найденное по другому поводу), Причем, наше реальное историческое время и представление о нем английского автора часто совпадают. На удивление, хорошие зрелище и слух у этого сэра Стоппарда!

Pro настоящее

Конечно, перед нами особый тип людей, точное осмысление которого предложил в свое время Юрий Тынянов. Личные судьбы этих людей развиваются не просто на фоне общественных потрясений, как это происходит с почти любым обывателем, а становятся одновременно и действующей силой, и страдательным субъектом этих потрясений. Они не просто носители некоей идеи, они жизнь свою строят по ней, сами себе становятся экспериментаторами и объектами эксперимента. С театральной же точки зрения, в пьесе Стоппарда привлекательны, конечно, личные истории каждого, порой шокирующие свободой отношений, дерзостью поступков, безоглядностью стремлений. Но само поведение героев – тоже неотъемлемая часть владеющей ими идеи.

РАМТ никогда не скрывал своих культуртрегерских задач. И спектакль «Берег утопии» несет в себе мощный просветительский заряд. Он нескрываемо нацелен на то, чтобы зритель, по преимуществу молодой, полюбил Белинского и Тургенева сначала не за статьи о Гоголе или «Записки охотника», а за то, что это живые, противоречивые, крайне образованные и нескучные люди. Говорильня говорильней (к слову, ряд отточенных диалогов на «высокие темы» и послушать не грех), но чего стоит один только знаменитый любовный треугольник Герцен – Натали Тучкова – Огарев. Эта странная любовь втроем, послужившая Чернышевскому поводом для романа «Что делать?», истории Веры Павловны, Лопухова и Кирсанова, – вот она, во всей своей озадачивающей красе. Здесь и анархист Бакунин, презирующий литературный труд за гонорар и вечно

вымогающий у друзей деньги, и неистовый Виссарион Белинский, решительно не владеющий искусством обращения с дамами высшего общества, и неженка Иван Тургенев, страдающий расстройством мочевого пузыря, и даже молодой Карл Маркс, пробующий на слух фразу о призраке коммунизма.

Прием, благодаря которому режиссер Алексей Бородин справляется с этой невероятной машиной текста, был нащупан им еще в период работы над Б. Акуниным (спектакли «Эраст Фандорин» и «Инь и Ян. Белая Версия. Черная версия»). Это материализованное на сцене чтение запоем. Ощущение зритель от смены эпизодов – сродни ощущению читателя, перелистывающего страницы романа и способного мгновенно перелететь из села Прямухино в Лондон, а оттуда – на парижские баррикады или в дом Герцена в Ричмонде.

Художник Станислав Бенедиктов увеличивает площадку игры за счет помоста, врезающегося в зал. В глубине сцены свисают с колосников прямоугольники страниц, почти уже скрижалей, а на краю помоста разбросаны пожелтевшие листы писчей бумаги. Так пространство будто обрамляется тем, что написано пером и уже не вырубить топором, а «в раме» его бьетса и пульсирует жизнь, полная как великих событий, так и милых пустяков, как реальных трагедий, так и иллюзий. Милые женские головки сестер Бакуниных склоняются в акварельных композициях, фигурки в пышных юбках и кружевных воротничках напоминают о тургеневских романах. В огромном количестве массовок есть ряд пронзительных дуэтов и соло. Например, соло Виссариона Белинского (Евгений

Новый театр, старая сцена

Редько), героя, буквально сжигающего себя изнутри. Отмечаешь и запоминаешь и мужественную иронию Герцена – Ильи Исаева, и барскую повадку Тургенева – Александра Устюгова, и вечно детское фрондерство Бакунина – Степана Морозова, и нездешний шарм Натали Герцен – Нелли Уваровой и Натали Тучковой – Рамили Искандер. Все это (и многое другое, схваченное актерами отменной труппы А. Бородина) остается в памяти. Но не меньше отдельных персонажей значат в этом спектакле общие картины. «Берег утопии» – в принципе, многофигурная композиция, спектакль-эпопея, призванная воссоздать само время больших людей и больших идей. Не громоздких и напыщенных, а именно больших. При этом человечность театрального повествования возведена у Алексея Бородина в самую высокую степень, что и обеспечивает неперемное зрительское сочувствие. Да и не повествование это вовсе, а напряженная, стремительная игра, в которой находится место и метафорам, и обобщениям. В самом начале и в самом конце небольшой колокол, висящий сбоку от портала, звонит. Всего два раза и не так уж громко. Но звук этого колокола отчетливо слышен во внезапно наступившей тишине.

ЖИЛ-БЫЛ ХУДОЖНИК

Свою «пьесу в двух частях» Марк Розовский составил из черновиков трех незаконченных пьес Б. Пастернака, одна из которых так и называлась – «Слепая красавица». Работу над ними писатель начал незадолго до смерти, в 1959 году, будучи уже исключенным из

Союза писателей за роман «Доктор Живаго» (1957) и удостоившись Нобелевской премии (1958). Евгений Пастернак в предисловии к книге прозы отца написал: «Он остановился на замысле исторической пьесы о судьбе русского крепостного актера – и шире – жизни таланта, находящегося в крепостной зависимости... Дал пьесе название "Слепая красавица", видя в нем символ трагического хода русской истории»¹. В спектакле Розовского, который сообщил, что не касался своей обычно активной рукой текстов Пастернака, а только расставил их в нужном для действия порядке, эта тема главенствует и определяет всю структуру постановки. Любителей Пастернака у нас много. Но знающих, что писатель (а в первую очередь, великий поэт) взялся однажды за пьесу, почти нет. «Слепую красавицу» не только потому не ставили, что она сохранилась в виде черновиков, а скорее всего, потому, что драма оказалась не самой сильной стороной пастернаковского таланта. Так, по крайней мере, посчитал Дмитрий Быков, автор недавней книги из серии ЖЗЛ «Борис Пастернак»: «Правду сказать, ничего более натужного и трудночитаемого Пастернак не производил в своей жизни...»².

Правду сказать, и в спектакле Розовского, слушаая иные диалоги, безнадежно литературные, отдающие штампами то высокой поэзии, то низкой комедии, то лубка, а то разночинной публицистики, соглашаешься с мнением новейшего биографа Пастернака.

Но Розовский с ним решительно не согласен. В предуведомлении, в программке, он горячо пишет о том, что такого Пастернака

¹ Пастернак Е. Предисловие// Б.Л. Пастернак. Собрание сочинений: В 11 т. СПб., 2005. Т.1. С. 8.

² Быков Д. Борис Пастернак. Серия ЖЗЛ. М., 2007. С. 839.

Pro настоящее

никто не ожидал, что в центре его драмы – «крестьянский вопрос», что от запоздавшей минимум на полстолетия отмены крепостного права идут и последующие, в том числе, нынешние беды России. Ну и конечно, тема таланта в условиях несвободы. Главный герой спектакля – одаренный крепостной актер Петр Агафонов, мечтающий о создании своего, свободного театра. А на дворе меж тем, вероятно, 1860 год. Совсем чуть-чуть до воли осталось.

Самое интересное, что и у Розовского – своя правда. Его негаснущий режиссерский темперамент, с 1960-х годов не утраченная привычка отстаивать духовную свободу неизменно питают его спектакли. Хотя зачастую публицистического запала в них больше, чем художественных оправданий. Любимую тему «Художника опять обижают» Розовский тянет из спектакля в спектакль всегда, невзирая ни на особенности литературной основы, ни на конкретные обстоятельства времени. Розовский равен себе, когда продолжает с горячностью, порой наивной, но искренней, предупреждать всех и каждого о посягательствах власти на волю индивида. Его слух на подобные вещи, конечно, поколенческий. И это, наверное, должно нас огорчать не больше, чем глухота, поразившая нынче многих его сверстников и младших товарищей по цеху. Когда пастернаковский артист Агафонов говорит разночинцу с дурацкой фамилией Ветхопещерников, что тот жизнь и людей не любит и соиздать ничего не хочет, слышится в этом что-то, вовсе не утратившее сегодня актуальный смысл. Этому Ветхопещерникову, нигилисту-разрушителю (Иван Машнин точно играет этот характер), даже

простой мужик перечит, тоже просит его погодить с идеями-то, дать землю пахать, вырастить что-нибудь. Пастернак, разумеется, осмысливал в своем вынужденном уединении беды революций, суть кровавых диктатур, всего лишь меняющих один вид рабства на другой. И носителем позитива у него, конечно же, выглядел художник. К слову, у Михаила Булгакова доминировала та же тема. Он был куда более опытным драматургом, чем Пастернак, но и «Кабала святош», и «Последние дни», и «Дон Кихот» несут ту же главную и любимую мысль: жил-был художник в условиях несвободы.

Однако эта тема нынче явно потеряла остроту. Зато всевозможные литературные красоты, игры классическими стилями и пламенные дидактические пассажи стали в подобных сочинениях досадно заметны. И все это может теперь показаться даже вредным для живого театра – время нынче другое.

Розовский во все это по-прежнему верит и все это очень любит. Но спектакль свой он организовал довольно жестко. Так, что сцены в крепостном театре выглядят откровенной стилизацией под какую-нибудь историю Параша Жемчуговой. Талантливые Максим Заусалин (Петр Агафонов) и Ольга Лебедева (крепостная актриса Стеша Сурепьева) являют собой яркий характерный дуэт, соответствующий эпохе. И вообще первый акт – экспозиция. Здесь в преддверии политических перемен бурлит жизнь, ходит жандарм-соглядатай (Александр Лукаш), порхает ветреная княжна (Наталья Троицкая), пьет беспробудно князь (Андрей Молотков) и дивится на все это «французская птица», Александр



Дюма, всамделишный великий беллетрист (Валерий Шейман). На что именно, спросите, дивитесь? А на то, что крепостное право в России вот-вот отменяют, но решительно никто сверху донизу к этому событию ни морально, ни материально не готов. И возникает у нашего француза предчувствие, что ничего хорошего из этого не выйдет.

Дальше будет еще больше беллетристики, не хуже, чем у Дюма. В имении князей кто-то из барынь согрешит с простолюдином, и стехпор перепутается челядь с дворянами, не поймешь, кто кому родственник и в ком, чья кровь. Одновременно рухнут все опоры: имение промотано, домочадцы крадут друг у друга последние драгоценности. А в соседних лесах орудует банда. И тут Розовский представляет дело так, будто пьесу эту написал и поставил сам Петр Агафонов. По крайней

мере, хотя бы так крепостной художник совершил свой прорыв к свободе творчества.

СОБРАТЬ ВСЕ КНИГИ БЫ ДА СЖЕЧЬ

Фантастическая повесть Р. Бредбери «451 градус по Фаренгейту», написанная в 1950-х годах, обрела сценическую жизнь в Театре «Et cetera» не только в переводе Татьяны Шинкарь, но и в инсценировке, сделанной самим режиссером, Адольфом Шапиро. И настолько «обрусела», что, кажется, только имена героев (Гарри, Битти, Фабер) напоминают о том, что оригинал писал американец. Антиутопия великого фантаста, разумеется, и в момент создания не была сюжетом местного значения, и обращались к ней впоследствии кинематографисты и театры

Т. Владимирова – Старуха и Э. Нюганен – Монтэг. «451 градус по Фаренгейту». Et cetera

А. Шапиро



разных стран. Но нынешнее обращение к этому тексту Адольфа Шапиро – акт прямого высказывания на социально-политическую тему. В принципе, такого рода театр никогда не был приоритетным у этого режиссера. И хотя асоциальным Шапиро тоже никогда не был, гражданские мотивы в его спектаклях звучали опосредованно, растворялись либо в ловко придуманной театральной игре, либо в зорко прочитанном классическом тексте.

Напомним, что речь в повести идет о тоталитарном социуме. Пожарники повсеместно жгут книги. Государство пестует обывателей, закармливает население многочисленными аудио-видео-«продуктами», последовательно отбивая у людей охоту мыслить самостоятельно. А оставшиеся в обществе умники-книгочеи занесены в разряд персон, опасных для режима.

Так американский писатель еще в середине XX века предчувствовал за торжеством технологий и изобилием потребительского рынка неминуемую гибель личностного начала. Однако Брэдбери – не только выдающийся фантаст, но и поэт, и романтик. Пух одуванчика или роса на траве значат в его книгах не меньше, чем какое-нибудь социально-научное прозрение. Сегодня, читая его книги и отдавая должное его гениальной прозорливости, впитываешь, прежде всего, атмосферу, лирику и драматизм повествования. Увы, в спектакле Адольфа Шапиро ничего этого нет.

Стоит напомнить и то обстоятельство, что Брэдбери творил в демократической Америке, хотя время написания повести и совпадает с «охотой на ведьм». Однако

все же эпоха маккартизма против эпохи сталинизма и одного очка не выиграет. Другое дело, что свободный гражданин Штатов носом чует даже легкий ветерок несвободы.

Но история Брэдбери написана не столько о тоталитаризме, сколько о страшных плодах цивилизации, об изнанке свободного рынка и новых технологий. У нас, в несвободном СССР социальные антиутопии писали братья Стругацкие, и в них просвечивал тот самый режим, в котором мы жили. А нынче, похоже, мы пожинаем плоды одновременно и тоталитаризма, и демократии. Великие потребительские возможности, открывшиеся перед нашим населением, оказались испытанием не слабее Дантова ада.

Книжки Стругацких ныне читаются, как очень сильное, талантливое, но все же ретро, притом, ретро – в гораздо большей степени, чем книжки Брэдбери. Однако и спектакль Театра «Et cetera» выглядит тоже своего рода ретро, хотя в искренности и определенности высказывания ему не откажешь.

Высказывание идет не «по Брэдбери», а, скорее, поверх него. Главного героя, проходящего путь от послушного исполнителя до сознательного протестанта, играет замечательный эстонский актер и режиссер Эльмо Нюганен. Умника-профессора Фабера – тоже замечательный артист из Санкт-Петербурга Сергей Дрейден. Наконец, брандмейстера Битти, образованного циника и палача, темпераментно (хотя и слишком холодно) воплощает Виктор Вержбицкий. Но главные претензии по актерской части – как раз, пожалуй, к Эльмо Нюганену, ибо ни его природная органика, ни его умение наделять своего героя личностным началом здесь совсем

Новый театр, старая сцена

не срабатывают. Перед нами, в сущности, обыкновенный обаятельный парень, весьма поверхностно преодолевающий сюжетные обстоятельства и вообще сыгранный в тюзовских традициях 1970-х годов. Причина этого, мне кажется, в том, что режиссер, который славится тончайшим умением проникать в человеческую суть персонажа, здесь был обуян совершенно иным стремлением – создать памфлет на злобу дня.

Сценографом спектакля стал знаменитый художник-скульптор Борис Заборов, в декорации которого фантастика (все эти знаки продвинутых технологий) строго дозирована. Основную смысловую нагрузку берут на себя огромные экраны, которые (прямо по букве Брэдбери) с трех сторон окружают жилище главного героя. В виртуальную жизнь этих экранов целиком погружена жена Монтэга, которая поглощает все подряд – сериальные латиноамериканские страсти, рекламные слоганы, пейзажи подводного царства. Пейзажи явно несут в себе особый смысл: бездумная жизнь обывателей буквально рифмуется с миром рыб, черепашек и моллюсков, красиво и бессмысленно плавающих по экранам. Две подружки, пришедшие в гости к жене Монтэга, одеты в экзотические наряды и обликом сильно смахивают на медуз. Но именно этим «экземплярам» вложены в уста самые прямые речи на злобу дня.

Впрочем, и других актуальных дописок в пьесе и спектакле Шапиро немало. Дрейден играет Фабера узнаваемым российским интеллигентом с диссидентским прошлым. Он втолковывает Монтэгу, что культуре и разуму в этой стране приходит конец, и

даже лучшие режиссеры вынуждены из нее уехать (тут вспоминается вынужденный отъезд Анатолия Васильева, по факту которого сам Шапиро не раз высказывался весьма откровенно). Цитаты из русских классиков тоже рассыпаны здесь повсюду, причем, самые узнаваемые: «Из искры возгорится пламя», «Над седой равниной моря ветер тучи собирает» и т.п. Стоит ли объяснять, что так прямо зрителю подаются и конкретное место действия спектакля, и процессы, происходящие с общественным сознанием и с культурой в нашем обществе неразвитого капитализма. Шапиро прежде избегал прямых аналогий, но нынче продемонстрировал их нам с каким-то даже отчаянием. А, может быть, с надеждой на то, что подобное прямое высказывание будет услышано, и с верой в то, что это и есть сегодня задача театра.

Вспоминается, как несколько лет назад этот же режиссер показал в Москве свою таллинскую постановку «Отцов и детей» (кстати, в Линна-театре у Нюганена) – точный, красивый и горький рассказ об отмирании базовых ценностей, об уходящей природе. Парадокс, но текст Тургенева, в который не было вписано ни одной «актуальной» реплики, звучал убедительно и абсолютно современно. А повесть Брэдбери, подвергшаяся актуализации, выглядит плоской, звучит досадным для тонкого режиссера и поэтического автора лобовым театральным приемом.

Шапиро поставил этот спектакль не столько поверх автора, сколько поперек («Если тебе дадут ленованую бумагу, пиши поперек» – выражение самого Брэдбери), но воспользовался при этом старой каллиграфией.



СИТИ НАД ТЕМНОЙ ВОДОЙ

В эпоху легендарного спектакля «Смерть Тарелкина», который по причинам возраста мне видеть не довелось, Петр Фоменко слыл режиссером острого высказывания. Нынешняя его «Бесприданница», поставленная на только что отстроенной новой сцене Мастерской, почему-то напомнила мне об этом факте его режиссерской биографии. Разумеется, не впрямую. Вотличие от спектакля по Брэдбери, спектакль по Островскому предельно лоялен к тексту первоисточника, никакой публицистики в нем нет и в помине. Но это и замечательно. Не словом, не апартами и любовными приемами оперирует режиссер, но совершенно определенной оптикой и атмосферой.

Однажды и навсегда полюбив Фоменко за «семейное счастье»

человечности, за филигранные «крупные планы», когда играет каждый вздох, каждый поворот женского плечика, когда тончайшие нюансы сливаются в неподражаемую кантилену, мы по инерции ждали всего этого и от его нынешней постановки Островского. Но здесь оказалось все не то. И дышать трудно, и легкости нет никакой.

Огромный мост (художник Владимир Максимов), задник, на котором сначала рисованный пейзаж волжского городка, а затем и вовсе сумеречное небо с лунной дорожкой, могут, признаюсь, даже отпугнуть какой-то нарочитой декоративностью. Невыразимо длинная экспозиция, когда мужчины неспешно пьют утренний чай и обсуждают грядущее замужество Ларисы Огудаловой, тоже расхолаживает. В экспозиции вместо

Сцена из спектакля «Бесприданница». Мастерская П. Фоменко

Новый театр, старая сцена

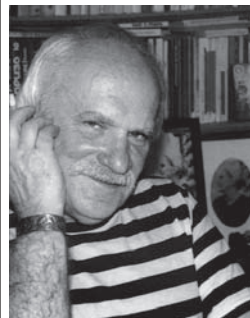


привычных для Фоменко тонких подробностей, изящных взаимоотношений видится лишь тягучий традиционализм. Но вот являются цыганки, и начинается совсем другая история.

Да и цыганки ли эти черноволосые бродяжки с хриплыми голосами и странными песнями? Не ведьмы ли, не порождение ли тинистых волжских заводей, что приняли в свое лоно несчастную Катерину Кабанову и готовы еще принять множество других девиц Островского, обладательниц горячего сердца и живого воображения? И вот уже перед нами тоненькая, нервная, с пухлыми губками и небрежно заплетенной косичкой Лариса Полины Агуреевой. Такая и рук не заломит, и романс «А напоследок я скажу» ни за что не споеет. Ее коронный номер – «Расскажи, расскажи, бродяга, чей ты родом, откуда ты?». Повадка у нее девичья, порывистая, снаружи – бравада, внутри – натянутая струна, которая вот-вот оборвется. Она из одержимых, из тех, кому с самой собой сладить невозможно.

Выбор исполнительницы главной роли имеет здесь решающее значение. Ясно, что режиссеру нужна была не просто красивая и талантливая актриса, но та, в которой еще живет полуребенок-полужверек, речное дитя с душой-бездной. Лариса Агуреевой, решившись стать женой жалкого Карандышева, просится на волю, в деревню, не только потому, что боится новой встречи с возлюбленным Паратовым, но и потому, что ей воздуха хочется. Потому что тут душно, сил нет. Этой героине не хватает шага, чтобы с обрыва и в воду. Внутренние связи «Бесприданницы» с «Грозой» тут очевидны. Агуреевская героиня недалеко ушла от фоменковских цыганок: тоже без роду, без племени, тоже воздух любит. Сперва вообще в деревенской рубашонке бегаёт, с лукошком, держит Карандышева за руку и приноравливается пройти с ним по жизни, как по лесной опушке. Все одно, на другую жизнь средств нет, а так – хоть чисто.

Но богатые покровители приоденут Ларису к празднику в какой-



П. Фоменко



И. Любимов – Паратов,
П. Агуреева – Лариса,
Н. Курдюбова –
Огудалова,
Е.Цыганов –
Карандышев.
«Бесприданница».
Мастерская П. Фоменко

Pro настоящее

то сногшибательный серебристый сак (костюмы Марии Даниловой), и станет она похожа на Адриенну Лекуврер Кинешемского уезда. Так тема театра медленно, но верно войдет в спектакль Фоменко. Уже иначе станешь воспринимать внезапные картинные позы героев спектакля, его рисованный задник и теневые силуэты за ним, которые «доигрывают» то, чему Островский не дал слова. Там, на освещенном изнутри полотне, возникают похожие на дагерротипы фигуры персонажей пьесы – живут себе, пожидают, имеют абрисы и профили, но не имеют объема.

Мать Ларисы, которую играет Наталия Курдюбова (черная гамма костюмов, тонкая, в мундштуке папироска, чалма, расшитая бисером), тоже театральна. Вместо привычного мещанского колорита режиссер подарил ей намек на непростое прошлое, некий декадансный излом.

Однако так же медленно, но неотвратимо вступает в спектакль и более важная тема – мертвящей власти денег, рангов и ранжиров над людьми. Холодный респект вместо лихого купеческого раздолья, сухой расчет, не оставляющий места сантиментам, – таков контрапункт хрестоматийной пьесы в нынешнем фоменковском прочтении.

Подобный расклад в первую очередь коснулся мужчин спектакля. Среди его героев есть и фавориты судьбы, и ее аутсайдеры, нет только счастливых и крупных людей. Кнуров с Вожеватовым богаты и удачливы, но все равно неулыбчивы и суетливы. Паратов, поменявший любовь на деньги, выглядит намеренно тускло. А Карандышев и вовсе пытается «глядеть в Наполеоны» – чем больше

унижен бедностью и положением, тем больше и пытается. Это тоже принципиальный момент постановки – его мужское население окрашено в тусклые цвета и не имеет объема. Самый яркий тут Карандышев – Евгений Цыганов, но и у него масштаб человека-опечатки, неталантливо сосредоточенного на своей неталантливой жизни. Ларису он явно любит, но все равно не видит даже через толстые очки, не чувствует, потому что его, как и других мужчин, занимает собственное мелкое тщеславие.

Правда, Карандышева жаль. Он хорош собой, мог бы стать героем-любовником, если бы не рок, бесправие и бедность. Роль сыграна так, что не столько он жалок, сколько его жалко, ибо унижен, влюблен, и все это подлинно, не игрушки. Богач Кнуров (Алексей Колубков) вроде бы тоже любит Ларису искренне, но – в рамках своего привилегированного положения. И даже Паратов (Илья Любимов) в сцене, предшествующей гибели героини, проявляет если не любовь, то, по крайней мере, желание. Но ни тому, ни другому, ни третьему (циничному и мелкому Вожеватову – Андрею Щенникову), не дано проявить человеческую значительность. «Благородное» предложение Кнурова Ларисе – пойти к нему в содержанки – заканчивается тем, что герой спотыкается на лестнице и плюхается наземь. Паратов же – красивый, уверенный в себе, голосистый, но вместе с тем какой-то неяркий, будто не всамделишный. Не «мохнатый шмель», уж точно. В какой-то момент даже закрадывается подозрение, что и его, любезного, просто придумала на безрыбье девушка Лариса с «горячим

Новый театр, старая сцена

сердцем» Параша и необузданным воображением Катерины.

Молодому поколению фоменок выпало на новоселье сыграть куда более дикую и жесткую историю, чем играли те, прежние, старшие, прославившие первый призыв Мастерской. Такую поэзию темного омута, такую тоску по человечности и такую тотальную, серую и мертвящую деловитость здесь еще не играли. Играли как раз человечность. Но события, происходившие за это время за стенами маленького театра, видимо, неумолимо поменяли сам воздух жизни. Вот и получились к новоселью не искрометные когда-то «Волки и овцы», а другой Островский – тот, которого сегодня даже страшно ставить, так он созвучен времени. За стенами новенькой Мастерской П. Фоменко торчат хайтековские небоскребы Москва-сити, за стеклами ее снуют в машинах новые кнуровы-вожеватовы, шмыгают мимо карандашыевы, и несет свои мутные вода Москва-река. И все это – прямо за спиной маленького театратора, разучившегося под собственное новоселье играть «семейное счастье».

Социальный театр в сегодняшней России не просто сошел на «нет». Его в дурном исполнении, не приведи Господи, увидеть. Печальнее другое, что духовное сопротивление режиссеров старшего поколения оборачивается досадной архаикой, звуком давно отшумевших баталий. Но все же над тем, что сразу несколько режиссеров почти одновременно позволили себе высказаться так или иначе в связи с либеральными умонастроениями общества, точнее, с их нынешним, печальным состоянием, стоит задуматься.

Легче всего бросить камень в эти спектакли, обозначив их плюсквамперфектом. Реакция части режиссеров на нашу странную действительность временами отдает пафосом Чацкого: здесь и истовая вера в слово, но и привычка, говоря словами Пушкина, «метать бисер перед свиньями». Однако наличие мгновенной реакции на жизнь – главное, что, согласитесь, не может не вызывать уважения. Воздух нынешнего российского времени разные поколения людей театра вдыхают по-разному. Очевидно, что те, у кого за плечами солидный жизненный и театральный опыт, приобретенный в условиях гражданской несвободы, гораздо быстрее чувствуют приближение «идейного» голодания.

У нового театра России – иной опыт. Пока нынешние молодые входили в сознательный возраст, их «родители» наслаждались возможностью свободного говорения. Эта возможность улетучилась к тому моменту, когда «дети» выросли. Львиная доля наговоренного вышла пустым звуком, откликнулось бесстыдным враньем. Эйфория сменилась зевотой, а романтику задвинул в угол прагматизм. Не оттого ли новый театр априори так прохладно относится к либеральным речам и вообще к речам, заменяя их иными способами театрального высказывания? За «Горе от ума» эти ребята не берутся. Зато сюжетов про горе без ума, без совести, без веры, без отчетливых нравственных опор и в новой драме, и в новой режиссуре обнаружить можно немало. И это тоже реакция театра на жизнь. Как ни крути, но театр в любых, даже асоциальных с виду формах остается зеркалом эпохи.