

Глеб ЛАВРОВ

СЕМЕЙНЫЙ АЛЬБОМ ДЛЯ ПОСТОРОННИХ

Представить себе экранизацию или инсценировку «Будденброков» Т. Манна, адекватную первоисточнику, честно говоря, сложно. Человек здравомыслящий и, уж тем более, режиссер понимает, что монументальную и самодостаточную литературную вещь в полном объеме, без купюр перенести на сцену/экран вряд ли возможно, и от дежурной оценки «книга лучше» тут никуда не деться. А потому у режиссера есть несколько путей: либо вычленив из произведения главную для себя тему и в ущерб другим развивать и укрупнять ее, либо рискнуть и попытаться в скромный хронометраж спектакля/фильма вместить как можно больше планов/смыслов/аллюзий романа, переведя их в так называемый подтекст, который в умелых руках безразмерен. Можно, правда, сочинить и нечто «по мотивам», имеющее весьма косвенное отношение к первоисточнику. Но это не наш случай. Есть и иные, исключительно авторские, способы осваивать прозу. Они мгновенно встают перед глазами: Додин, Гинкас, Фоменко, Фокин... Многих смущая и «сворачивая» – а что, может, и я?..

Давние отношения Миндаугаса Карбаускиса с прозой – весьма деликатного свойства. Однако по какому пути пошел он, поставив в РАМТе «Будденброков» Т. Манна, так и осталось не вполне ясным.

За годы сотрудничества с «Табакеркой» (плодотворные, по мнению многих) он, не покладая рук, кропотливо работал на создание репутации въедливого мастера психологического театра. Добился на этом поприще немалого успеха. С этим, собственно, и пришел в РАМТ, тихую гавань, где можно спокойно и с пользой творить. О его дебюте здесь («Ничья длится мгновение» по одноименному роману И. Мераса) необходимо сказать тут несколько слов, поскольку с «Будденброками» у него много общего.

В «Ничей» Карбаускиса всесторонне обыгрывается максима, что, мол, человек сам выбирает, чем считать окружающий мир – застенком или дворцом. Соответствующая цитата из романа вынесена в программку эпиграфом – «Я говорил Изе, что гетто – не только в гетто, оно везде. Может быть. Но на самом-то деле гетто отгорожено, а вокруг города нет никаких оград», – чтобы намекнуть на некое противостояние микро- и макромира.



Миндаугас Карбаускис

В отнюдь не идеальном, неровном романе почти не связанные рассказы структурируются и приходят в гармонию друг с другом. На фоне шахматного поединка между комендантом литовского гетто Шогером и юным Исааком Липманом последовательно рассказывается история всей семьи Липманов в ее сакральном, ветхозаветном смысле. Каждая глава – история одного из членов семьи, всегда завершающаяся исполнением какой-либо цели и смертью героя. Роман у нас почти не известен, но секрет его сильного воздействия – в неподдельной

искренности, болезненности описанных переживаний автора, который сам чудом пережил Холокост и которому было что рассказать, действительно, важное, без спекуляции. Очевидно, что режиссер взялся за непростой и редкий для русской сцены материал.

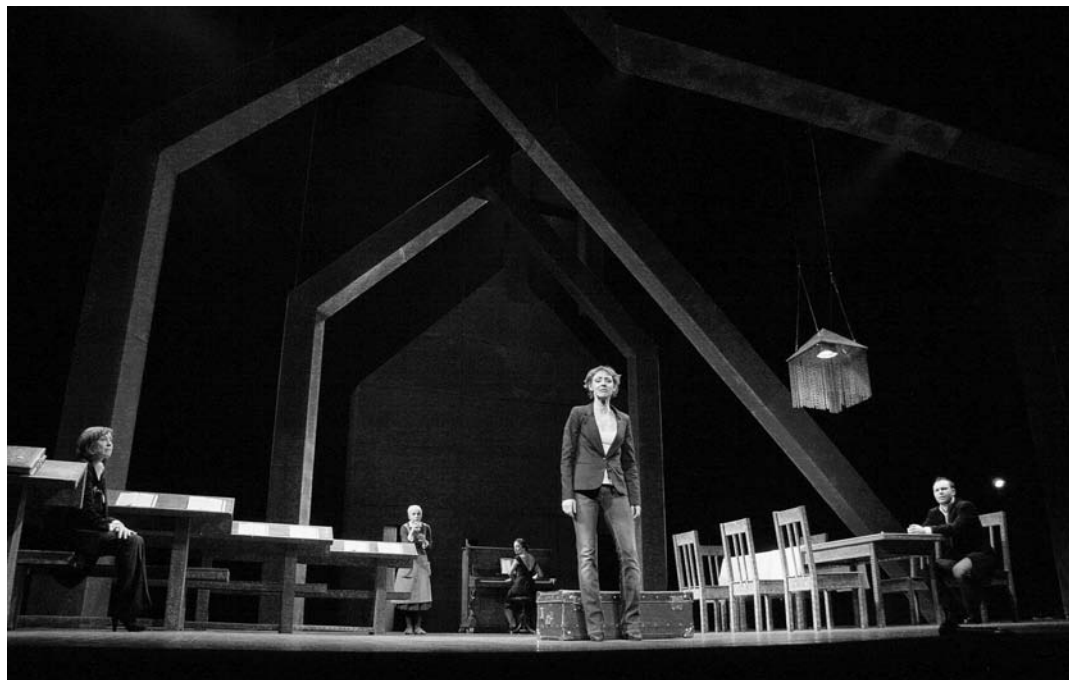
Что в результате получилось? Все артисты на месте, работают слаженно и очень ярко: особенно Илья Исаев, Авраам Липман, отец семейства, монотонно передвигающий по доске шахматные фигуры, будто отсчитывая ходами партии жизни своих детей; Дарья Семенова, Инна Липман, его дочь, которая ценой своей жизни пронесит в гетто партитуру оперы «Жидовка»; Александр Доронин, Касриэл Липман, его сын, тщетно убеждающий себя подобно Раскольникову, что он «сверхчеловек», и потому моральные метания и угрызения совести – не для него... Все они создают крайне колоритные запоминающиеся образы, на свой лад почти идеальные. Но существуют автономно, на уровне зарисовок, этюдов, и та самая заветная «история семьи», ради которой все и затевалось, не складывается. Получается набор ярких зарисовок на тему «плохой нацист и хороший, одухотворенный еврей». Непосредственно на целое работает только Дмитрий Кривошапов, оказавшийся очень тонким актером (судьба главного «шахматиста» Исаака Липмана, младшего сына Авраама, объединяет и завершает всю эту историю). Он органично совмещает лирику с эксцентрикой и цепко ловит тот самый еврейский «трагикомизм», совершенно необходимый этому повествованию.

Карбаускис переделывает финал этой истории. В его спектакле Исаак Липман, говоря нацисту Шогеру заветные слова «Ты проиграл», двусмысленно, вприпрыжку уходит со сцены, оставляя зрителя в недоумении – что же случилось дальше: была ли его жертва принципиальной, потому что «иначе нельзя»? В романе финал более определен. После шахматной партии живое кольцо обитателей гетто сжимается вокруг коменданта и физически уничтожает его. Исаак представлен как вполне осязаемый символ надежды, вдохновляющий на борьбу. На нем закончилась история семьи,



Д. Кривошапов – Исаак Липман,
А. Гришин – Шогер.
«Ничья длится мгновение». РАМТ.
Фото И. Лагойской

Д. Кривошапов – Исаак Липман,
И. Исаев – Авраам Липман.
«Ничья длится мгновение». РАМТ.
Фото Е. Цветковой



Сцена из спектакля
«Будденброки». РАМТ.
Фото Е. Цветковой

но закончилась, чтобы продолжиться в ином качестве. Возникает вопрос, почему, имея на руках все карты – сильных актеров, крепкую постановочную часть, обретенную с годами режиссерскую искусность, – Карбаускис не смог собрать осколки романа воедино, хотя усилий на это, судя по всему, было положено немало. По крайней мере, актерских. А вот режиссерских душевных затрат как будто не было совсем. Спектакль оставил после себя сильное ощущение подмены, даже обмана.

«Будденброки» Манна – опять роман про семью: про ее роль, силу и назначение, про крушение ее коллективных и личных идеалов. В общем, про распад и смерть целого мира на фоне большой истории. Значит, тема для режиссера не случайна.

С той же командой (три актера и вся постановочная часть за исключением художника – те же, что в «Ничьей») режиссер рассказывает практически ту же историю – семья оказывается лицом к лицу с радикальными изменениями мира и, вступая с ними в противостояние, погибает.

Жанр «Будденброков» обозначен как «семейные сцены» – это и режиссерский отсыл к «сценам из деревенской жизни», поставленным ранее в «Табакерке» («Дядя Ваня»). Только вместо литовского гетто в «Ничьей» – «маленький» город Любек на берегу Балтийского моря. Такая географическая близость места действия тоже не может быть случайной. Режиссер – литовец, а потому и в обоих спектаклях без «балтийского блеска» не обошлось. Хорошего в этих сценах немало, а большая часть проблем, на мой взгляд, кроется в Карбаускисе-инсценировщике, который все-таки не драматург и с поставленными самим перед собой задачами справляется далеко не всегда. Перенос целых глав на сцену кажется не оправданным – за излишнюю подробность некоторых глав он платит полным отсутствием других, но при этом все равно претендует на «завершенность» сюжета. В масштабном и хитроумно выстроенном романе Манна каждый член семьи Будденброков подобен химическому элементу,



вступающему в реакцию с другими элементами-персонажами: он создает новые молекулы, но при этом остается самим собой. В том, что осталось от романа у Карбаускиса, второстепенных персонажей просто нет, как нет чуть ли не половины самой семьи Будденброков. «Четыре поколения» коммерсантов превратились в три: родителей консульши и консула (а заодно и их «боковую» родню) изъяли из сюжета, а это все равно как если бы из «трех сестер» Чехова на сцене оставили двух или даже одну сестру. В итоге подробный разбор текста, самодостаточная игра с ним и желание все-таки довести историю до конца, стремительно проскочив по «основным» логическим точкам романа, оказались задачами взаимоисключающими друг друга.

Весьма узнаваемая сценография Сергея Бархина кажется здесь уместной и представляет собой нечто, что я бы назвал геометрическим символизмом. Слева стоят ряды деревянных церковных скамей, удаляющихся от зала к центру сцены. Над сценой возвышаются огромные П-образные арки, обитые плюшем, имитирующие перспективу собора и создающие эффект туннеля, а у самого задника заканчивающиеся дверью в человеческий рост. Справа стоит деревянный стол, уставленный тарелками, чашками, баночками, солонками и пр. и пр., над которыми висит старинная люстра, похожая на квадратную клетку. Уже в композиции заложено сознательное противоречие: «плюшевый» туннель, который уводит «не туда», – это плохо, а деревянная фактура, натуральное дерево, символизирующее духовность, естественность, чистоту, – это хорошо. Геометрическая гармония здесь, конечно, символизирует еще и консервативный идеал немецкой женщины: «Kinder, Küche, Kirche». Действительно, первая сцена спектакля, пятиминутное вступление в него без слов, задает атмосферу и контекст, рассказывая о «счастлимом детстве» маленьких Будденброков. Сидя на церковных скамьях, гротескно озорные дети-подростки в исполнении Дарьи Семеновой (Тони), Ильи Исаева (Томас) и Виктора Панченко (Христиан) под присмотром воспитательницы Иды (Татьяна Матюхова) расппевают то ли

хоровые песни, то ли катехизисы, при этом живо перемигиваются, переглядываются, всячески давая нам понять, что жизнь прекрасна. Любому творческому человеку мещанская мораль кажется двойственной, ханжеской – в итоге именно в борьбе с ней Том и Христиан сходят с ума.

Далее Лариса Гребенщикова и Андрей Бажин (старшие Будденброки, консул и консульша, родители Тони, Томаса и Христиана) предельно отстраненно, но с какой-то внутренней теплотой читают чуть ли не половину главы романа, в которой муж объясняет жене состояние их семейных дел и тот факт, что они не могут нанять лакея. Как бы между делом этот дуэт вводит зрителей в дом Будденброков, знакомит их с замкнутой и обособленной, полной правил и ограничений жизнью немецкого семейства. Печальная история замужества Тони и ее отношения с родителями поданы почти безупречно. Актерам удается передать медленный, созерцательный, несколько тяжеловесный стиль романа и точно, осязаемо воссоздать его атмосферу. Тони Д. Семеновой – главный ручеек жизни спектакля, она воплощает абсолютную детскую непосредственность и оптимизм, стоически выдерживает постоянные нападки «извне». Это самое «извне» являет собой Грюнлих (Дмитрий Кривошапов), мошенник, женившийся на Тони из-за приданого. Несмотря на явное сходство в облике и пластике с неким насекомым (естественно, сразу вспоминается Грегор Замза Ф. Кафки), лощеный и благообразный, он, тем не менее, излучает бездну обаяния. Фрачная пара, котелок, бакенбарды – ему все к лицу. Подающий надежды, умеющий входить в доверие молодой человек – чем не идеальный муж? Вполне можно понять, почему Будденброки отдали за него свою дочь. Старшие Будденброки оба – томные, плавные, изящные, как будто сразу родились во фраках и с безупречными манерами. Они постоянно вставляют в свою речь французские слова, потому что «так принято», так поступают в хорошем обществе. Так же хороша и Татьяна Матюхова, персонаж, названный в программке «Идой», но представляющий собой собирательный образ нескольких героинь романа: скромной приживалки Клотильды,



В. Панченко – Христиан,
И. Исаев – Том.
«Будденброки». РАМТ.
Фото М. Гутермана

Л. Гребенщикова –
Консульша

Д. Кривошапов –
Грюнлих,
Д. Семенова – Тони.
Фото И. Лагойской

Т. Матюхова – Ида,
А. Бажин – Консул,
Л. Гребенщикова –
Консульша

горбатой держательницы пансиона Терезы Вейхбротт и, собственно, Иды Юнгман, верной экономки-пруссачки. Она не произносит за весь спектакль ни слова, поскольку является не столько человеком, сколько домовым символом, оберегающим покой семьи Будденброков.

Все в спектакле работает как часы, и смысл заковыристых метафор угадывается мгновенно. Главным символом служит толстая семейная тетрадь, часто упоминаемая в романе и зримо присутствующая на сцене. Герои листают ее, читают, дописывают в нее новые главы семейной истории, знакомят зрителей с ее содержимым, создавая иногда почти мистическое чувство, какое испытываешь, глядя кинохронику начала или середины века. Семейная тетрадь здесь – вещь в себе, сухой остаток человеческой жизни (и не одной). Все, что осталось после гибели семьи Будденброков, что вобрало в себя и перепланировало их чувства, мечты, надежды, создав некий автономный миф Будденброков. А может быть, тетрадь – это и

сам роман Манна, непосредственно находящийся на сцене, который дописывают, дополняют на наших глазах. Так оправдывается один из основных игровых моментов спектакля – некоторые из персонажей возникают, будто призраки, застывшие на страницах тетради и погребенные под толстым слоем пыли. Герои частенько говорят о себе в третьем лице, находясь в позиции, скорее, рассказчиков, нежели персонажей, являются, скорее, их цветными иллюстрациями, чем полноценными воплощениями, и почти лишены эмоций. На эту же изящную иллюстративность работает и вторая, помимо тетради, метафора спектакля – костюмы, созданные Натальей Войновой. Актеры постоянно меняют одежду, обозначая этим какие-то важные перемены в жизни семьи Будденброков. Символом величественного, старообразного купечества становятся безукоризненно стильные черные фраки, в которых появляются старшие Будденброки. Дети сначала одеты, как подростки, в майки и джинсы, но



по мере развития сюжета «взрослеют» и передеваются во что-то более подобающее их новому возрасту: Тони, обручаясь с Грюнлихом, меняет кеды на туфли с высокими каблуками, а после свадьбы поверх блузы накидывает вельветовый пиджачок. Томас же, вступая в дело отца, облачается в элегантный костюм, а после смерти отца – наследует его черный фрак и цилиндр. Только смутьян Христиан несмотря на костюм остается по-прежнему в кедах.

Но со смертью консула Будденброка (великолепна сцена, где говорящего и курящего сигару мужа с нежностью напудривает жена, а Ида накрывает квадратным куском фанеры-холста, фиксируя превращение живого человека в семейный портрет) очень рано, в середине первого действия, наступает момент, когда любовно и тщательно построенный картонный домик спектакля летит в кювет.

После смерти отца протагонистом спектакля должен был бы стать Томас Будденброк: его рефлексиям, отношениям с миром и семьей в романе уделено чрезвычайно много места. В спектакле персонаж прекрасного артиста Ильи Исаева этих «основных позиций», увы, не занимает. И вины исполнителя тут почти нет, потому что за оставшиеся два часа действия Карбаускис вдруг решает загрузить в спектакль весь роман целиком – и ни роман, ни спектакль этого не выдерживают. Дело даже не столько в объеме текста, сколько в способе его подачи.

В первой части спектакля режиссер нашел для себя главную сюжетную линию – историю Тони Будденброк – и адекватный способ ее воплощения. Во второй же части он не определил для себя приоритеты и замахнулся сразу на «всё», торопится рассказать и судьбу Христиана, и судьбу Томаса, и продолжение истории Тони, не забыв и о падении дома Будденброков. В результате повествование, потеряв свой неспешный, выверенный ритм, вдруг с невероятной скоростью несется прямо в пропасть. Поскольку иначе, чем пропастью, это не назовешь. Все, что происходит с Томасом Будденброком, в отличие от Тони (которая так и осталась ребенком, живущим стихийными порывами и одним днем), требует глубокого психологического проживания, а в спектакле

при такой скорости и сумбурности сценария сделать это оказывается просто невозможным.

В романе Томас Будденброк проносит мучительную рефлексию через всю свою жизнь. Ему самому не очень-то и хотелось становиться коммерсантом, но он сознательно выбрал роль «серьезного человека», руководствуясь принципом «лучше быть первым в маленьком городе, чем...». Все свои силы он тратит на самовнушение, обставляет свою жизнь подобающими «декорациями», дабы приспособить огромные амбиции к быту маленького портового города – убедить себя и остальных в правильности своего выбора. В конечном счете, в романе именно это и приводит его к безумию и смерти. Отсюда – взнервленная тональность его сцен с родней, с братом-комедиантом, с маленьким сыном. Во всех его ранит то, что он сознательно в себе поборо, чего себе уже давно не позволяет. В спектакле же это «второе дно» роли отсутствует. Томас выглядит эдаким законченным «отцом семейства», «человеком в футляре», порицающим и поучающим всех, то есть безупречным филистером...

Христиан, младший брат Томаса, в романе – персонаж крайне печальный, изъясняющийся почти чеховскими фразами. В спектакле же он бойкий шут-пересмешник и не выходит из этой роли от начала и до конца. Можно предположить, что через эксцентрики в нем должно было проявиться нечто более серьезное и существенное, личное. Однако шутки у него выходят не обаятельными, не заразительными и грубыми. В них нет ни серьезности, ни вызова условностям, они больше похожи на скабрзные шуточки из нашего телешоу «Комеди-клуб».

Тысячи причинно-следственных связей, объясняющих, осуждающих или оправдывающих поступки манновских героев, оказываются в этом варианте утраченными, обрубленными. Многих персонажей, косвенно или прямо влиявших на главных героев, связывавших главных героев, в спектакле нет, отчего действие становится похожим на цепочку «семейных скетчей», никак друг с другом не связанных. Раз-два – и Томас-Исаев вдруг кричит на мать-консульшу, обвиняя ее в каких-то мифических растратах. Почему кричит? В каких растратах?

Был нежный сын, стал грубый бургер. Когда? Почему? Ведь в прошлой сцене еще все было тип-топ (так «говорили *suitiers*, прицелкивая языком»)? Актерам приходится читать монологи отсутствующих героев романа, по мнению режиссера, необходимых для продвижения сюжета. Лица, заявленные в романе с самого начала, в спектакле вдруг появляются лишь в обрывках писем и разговорах о них, окончательно запутывая зрителя, или материализуются, словно черт из табакерки, как Герда, жена Томаса. Объяснить ее появление в доме и странные отношения с Тони невозможно (знакомые еще с пансиона, они всегда были противоположностями, Тони – живая, как ртуть, Герда – холодная, царственная, надменная). Но понимать, кто здесь кому сват и брат, необходимо, ведь это каркас истории, которую все-таки нужно внятно рассказать зрителю. Роман Манна сегодня у читателей и театральных зрителей не из самых популярных.

Подобных неувязок в спектакле в какой-то момент накапливается так много, что ориентироваться в сути происходящего на сцене становится трудно, а главное – нестерпимо скучно. Персонажи прыгают через десятилетия, повествование разбавляется этюдами в духе декадентского кабаре, где герои жонглируют тростями и котелками и разыгрывают пошловатые репризы (например, про то, как Томас пытается овладеть своей мрачной женой Гердой). Зрителю только и остается, что любоваться сценографией и игрой света.

На программке спектакля нарисована симпатичная голубая тарелка северского фарфора. Она покрыта трещинами, некоторые кусочки ее откололись. Это, конечно, символ разлада и распада семьи Будденброков. Но еще это символ разлада и распада самого спектакля, которому, чем дальше тем больше, не хватает цельности. Отдельные находки (замечательно придуманные) не развиваются, заявленные ранее ходы обрубаются, мысль стоит на месте. Вторая часть спектакля практически состоит из одних прорех, которые невозможно залатать, через них утекают и смысл, и динамика, и энергия. Остается только помечтать – будь режиссер чуть пожестче и порешительнее, прибег бы

к спасительной умеренности и аккуратности... Укрупнил бы первую часть, ввел второстепенных персонажей, вернул бы в спектакль некоторые особо яркие моменты романа (например, историю курортного романа Тони и юного доктора Мортена), четче обрисовал бы исторический контекст (ведь Будденброки даже в революциях поучаствовать успели) и т.д. В конце концов, можно было сделать многочасовой подробный психологический спектакль, этим сейчас никого не испугаешь. Ведь и в РАМТе так делали и делают, и публика Молодежного театра к этому привыкла и даже потянулась...

Некоторые рецензенты писали, что Карбаускис в «Будденброках» взял на себя роль патологоанатома, раскладывающего на прозекторском столе пороки буржуазной семьи. Но, если искать ассоциацию вне театральных профессий, то он, скорее, похож на таксидермиста, который искренне пытался вдохнуть жизнь в уже убитого медведя. Увы, тщетно.

Все, что подмечено, уловлено, а иногда беспричинно тревожит молодого критика в спектаклях Миндаугаса Карбаускиса (и не только в «Ничьей» и «Будденброках» – могли бы сказать мы), в них есть. Порой даже кажется, что перед нами очень профессиональный, но слишком холодный режиссер, которому по большому счету все равно, что ставить. Есть талант, есть умения, преподаанные ему в мастерской П.Н. Фоменко, – кому какое дело, что думает и чем озабочен лично этот сумрачный литовец? Однако именно это в театре и интересно. Личная интонация, проявление собственного мнения, темперамента и характера и есть главная составляющая профессии режиссера. Говорим мы это вовсе не для того, чтобы испортить впечатление от многообещающего назначения Миндаугаса Карбаускиса на пост художественного руководителя московского Театра им. Вл. Маяковского в сезоне 2011/2012 года. Говорим, только чтобы напомнить: кому многое дано, с того много и спросится. И очень надеемся, что на новой – «своей» – территории у молодого режиссера что-то получится.

От редакции