

Вера СЕНЬКИНА

ДВИЖЕНИЕ ПОСЛЕ ПАУЗЫ

Почти каждая рецензия на очередную премьеру Театра им. Вл. Маяковского начинается со слов о его нынешнем художественном руководителе – Миндаугасе Карбаускисе. На него возложены большие надежды. За прошедший год неторопливый, сдержанный Карбаускис сумел объединить вокруг себя труппу, актеров разных поколений. Определяющее значение имела не столько открытость коллектива, сколько личность самого режиссера. Его выбрала именно труппа. Выбор же актеров объясняется, по меньшей мере, тремя причинами. Карбаускис – один из лидеров своего поколения, последовательно и настойчиво формирующий свой индивидуальный стиль, мировоззрение и философию. Для актеров Маяковки важна генеалогия. А Карбаускис – ученик Петра Фоменко, которого хорошо помнят многие артисты театра, воспитанники Андрея Гончарова, в свою очередь, учителя Фоменко. Литовец Карбаускис внимателен и чуток к работе с актером (для Маяковки важен опыт Театра Вахтангова под руководством Римаса Туминаса). Ему не свойственно ни показное, ханжеское подобострашие перед традицией, ни стремление к ее ниспровержению.

Союз с Карбаускисом – шанс обновления театра. А Маяковка для него самого сегодня – это возможность создать собственный театр, объединенный общей идеей, программой и ансамблем. Другой вопрос, насколько творческие поиски и интересы конкретного режиссера совместимы с уже существующим укладом и принципами работы сценического коллектива. И не в рамках одного-двух спектаклей приглашенного постановщика, а в длительных «семейных» отношениях. Суметь сохранить свою независимость, не позволяя компромиссам слишком влиять на конечный результат – задача непростая (ведь академический театр с 90-летней историей – это не мастерская и не

студия). Но, кажется, для свободолюбивого и волевого Карбаускиса она вполне преодолима.

Все пять спектаклей, появившиеся в афише Театра Маяковского за минувший год (режиссер не снял ни одного из прежних названий, постепенно заменяя их новыми постановками), говорят о том, что новый худрук строит театр с разнообразным, ориентированным на классику и современную драматургию репертуаром, способным привлечь широкую публику и наполнить вместительный зрительный зал. По всей видимости, это и есть главная задача на ближайшие годы.

Без сомнения, с приходом Карбаускиса применительно к новым постановкам, появляющимся в старом здании на Большой Никитской, все чаще хочется употреблять слова: вкус, стиль. Однако пока что сама «подача» спектакля (смелые, цепляющие взгляд афиши), не подкреплена столь же смелым, новаторским, запоминающимся режиссерским решением.

Право первого спектакля худрук Карбаускис уступил Александру Огареву, который, впрочем, начинал свою работу здесь еще до смены руководства. Огарев в итоге выпустил красочно оформленный, но не претендующий на глубину авторского прочтения спектакль «Месяц в деревне» (более всего запоминается в нем Евгения Симонова в роли Натальи Петровны). А в полном смысле слова новая страница в истории Театра Маяковского начинается с «Талантов и поклонников» самого Карбаускиса. Постановку, наверное, не назовешь спектаклем-манифестом, однако в выразительности и лаконичности этому высказыванию – о природе таланта, о жизни театрального закулисья, в конце концов, и о себе самом – уж никак не откажешь.

Обращаясь к этой пьесе Островского, режиссер, словно бы, отступает в сторону от собственных поисков, от увлекающей его



Д. Спиваковский –
Петя.
И. Пегина – Негина.
В. Гребенников –
Бакин.
«Таланты и
поклонники»

прозы, двигается едва ли не в «бенефисном» направлении, «заstraивая» спектакль крупно на каждого исполнителя. Его решение дало актерам возможность от души, всласть поиронизировать над героями и над самими собой, любимцами публики. Их игра утрирована, карикатурна, в ней же – развенчание собственных актерских приемов и штампов, но вместе с тем черты каждого персонажа намечены точными выразительными штрихами. Вот Домна Пантелеевна Светланы Немоляевой, робко потупив взгляд, застывает на авансцене. Скромная и застенчивая провинциальная «тетушка», на самом деле очень пронзительная и смекалистая женщина. Под маской кротости она прячет ехидную насмешку. Вот Игорь Костолевский (князь Дулебов) франтом расхаживает по сцене – он самоуверен, но истеричен и весьма недалек. Совсем другое дело Великатов Михаила Филиппова – вкрадчивый и любезный человек. Он неприметен, даже зауряден, но умные глаза-буравчики

видят насквозь. Неторопливость и основательность на фоне общей суеты придают этому Великатову некоторую загадочность.

Впервые за долгое время (быть может, со времен «Старосветских помещиков») в суховато-сдержанный «литовский» мир режиссера врывается легкое, беззаботное чувство игры. У Карбаускиса нет и толики осуждения Саши Негиной и ее поклонников, как нет поэтизации и идеализации образа главной героини. В нем приятие жизни и людей – и, в первую очередь, актерской братии – такими, какие они есть. Конечно, не случайно на главную роль Карбаускис приглашает Ирину Пегову, актрису фоменковской школы, с которой работал неоднократно. Именно она наполняет спектакль Карбаускиса, с их строгостью, тяготением к эпической форме пульсирующей энергией, его склонность к философским обобщениям уравновешивает земным и настоящим чувством. Негина оказалась самым неожиданным образом в спектакле.

В Негиной–Пеговой (созвучие этих фамилий для Карбаускиса, наверное, тоже важно) притягивает свежесть, деревенская простота. При этом она отнюдь не беззащитна, в ней чувствуется сильная воля. Она серьезна в своей радости, наивна в своей расчетливости. Негина готова склонить голову на чемодан, как на эшафот, чтобы отдать на память Пете свою отрезанную косу. Но она же, закрыв глаза, случайно целует на прощание вместо Пети кондуктора. А кондуктора играет тот же самый актер Максим Глебов, который олицетворяет в спектакле специально придуманный образ Человека от театра. Ошибка поэтому кажется вполне символической, но очевидно, что Карбаускис снижает образ Негиной, иронизирует над ней. Не случайно к героине приставлены два «стража» театра. Один – лирик Нароков, пламенный и бескорыстный почитатель таланта молодой актрисы, неохватных размеров старик-дитя, украдкой смахивающий слезу затаенной влюбленности. Ефим Байковский, благородный и торжественный, играет в стиле старинного «корифейского» театра. Другой – гротескный персонаж Громилов (Расми Джабраилов), неудавшийся провинциальный трагик, а на самом деле заигравшийся шут. Это юркий забулдыга, погрязший в штампах. Ему нужен поводырь («где мой Вася», плаксиво твердит Громилов, в поисках спутника-субультника). Оба ранимы, как дети, трогательны в своем простодушии. Эти блаженные от театра и есть бескорыстные ценители таланта Негиной.

Конечно, Негина отсылает к двум платоновским ролям Ирины Пеговой – к Москве Честновой и к Фро, сыгранной в одноименном спектакле Василия Сенина. Этот «талант» менее всего обольщает мужчин соблазнительными нарядами, женственностью, сексуальностью (как Смельская Анны Ардовой). Тем более, что в спектакле Карбаускиса «хорошенькая актриса» выглядит довольно несуразно: на стройные ножки натянуты толстые коричневые колготы, надеты туфли на высоком каблуке, пышная грудь и тело обтянуты тонким ситцевым платьем. Негина, подобно «счастливой» Москве Честновой, манит, притягивает мужчин другим: зарядом витальности, заложенной в ней

природной энергией и силой. К ней хочется прижаться (что тщетно пытается сделать пьяный Бакин – Виталий Гребенников), как к земле, или как к материнской груди. Москва говорила: «я люблю ветер в воздухе». Негина, ее блестящие глаза, здоровое лицо, прекрасна, как ветер, воздух и свет! Как жизнь и талант, которым необходима свобода. Схватить и удержать эту Негину невозможно: она выскользнет из рук. Над ней не властны обывательская мораль и высокопарные проповеди. Их так настойчиво пытается вложить в голову своей ученицы недотепа, мужчина-подросток Петя (Даниил Спиваковский). Тихий бунтарь, он протестует против стихии, естественных законов природы. В отношениях между Петей и Негиной нет любви – они, как платоновские люди, «нелюбовно дружат». Впрочем и Великатовым у Карбаускиса движет не любовь, не страсть и не честолюбие – скорее, поиски чистого существа, которое бы скрасило холостяцкую жизнь на старости лет.

Героине этих «Талантов и поклонников» важно само движение, она бежит из ловушки в новый для нее мир. Сергей Бархин создает нейтральную, но совершенно особую среду – ржавые стены напоминают деревянную фактуру. Перед нами одновременно и квартира Домны Пантелеевны с Сашенькой, и театральная мастерская (служители сцены одеты в рабочую коричневую прозодежду, везде простейшие, необходимые предметы: стремянки, стулья). Это замкнутое, отграниченное от внешнего мира пространство (Громилов с надвинутым на глаза цилиндром постоянно утыкается в стену).

Однако бегство это вполне предсказуемо, поскольку желание вырваться, освободиться от бессилия, очевидно, живет в Негиной с самого начала (Великатов – удачный шанс). Основную линию своего спектакля Карбаускис выстраивает на миниконflikтах героини с окружающей средой. Причитания матери Сашенька незаметно прерывает равнодушным жестом: настойчивой ножкой отталкивает от себя вращающийся круг сцены, словно бы запуская громадную грампластинку – старую пластинку заезженных тем. Круг приходит в движение и подчиняется ей, актрисе (его

не могут заставить крутиться ни Дулебов, ни Петя).

В бегстве Негиной, ее долгом скольжении на вращающемся круге в финале спектакля заключены радость освобождения, и, конечно, актерский азарт обмана (Негина в спектакле отнюдь не жертва). Карбаускис усаживает Великатова и его спутницу на паровоз, смастеренный из столика, двух стульев и самовара. На подножку жизненной карусели нужно успеть вскочить. Героиня ныряет в стихию театральной свободы с головой. Этот новый мир пуст и просторен, актриса танцует в нем с Человеком от театра. Мотив скольжения, полета важен для Карбаускиса, именно как освобождение человека от сомнений, растворение в бытии. Он встречается и в «Рассказе о семи повешенных», и в спектакле «Ничья длится мгновение». Однако же не случайно в «Талантах и поклонниках» это скольжение ограничено движением по кругу, не может вырваться за пределы предустановленной орбиты. Освобождение Негиной на самом деле обманчиво.

Над следующими постановками Театра им. Вл. Маяковского работали приглашенные режиссеры. И Большую, и Малую сцены Карбаускис смело отдает молодым постановщикам и современной драматургии. Александр Коручеков, ученик Сергея Женовача, выбрал пьесу израильского драматурга Хануха Левина «На чемоданах». Алексей Кузьмин-Тарасов (мастерская Евгения Каменьковича и Дмитрия Крымова) представил спектакль по пьесе Саши Денисовой – «Маяковский идет за сахаром». Никита Кобелев, окончивший мастерскую Олега Кудряшова, поставил пьесу начинающего драматурга Дмитрия Богославского «Любовь людей». Во всех трех постановках старшее поколение встречается в работе с актерской молодежью, хотя пока что всем вместе, в едином ансамбле им, кажется, играть непросто. Но с каждым новым спектаклем очевидно, как труппа Маяковки постепенно спланивается, собирается в способный на решение больших творческих задач исполнительский коллектив.

Безусловно удачными оказались спектакли Коручекова и Кобелева, хотя, к сожалению, обоим не хватило силы – где-то фантазии, а

где-то глубины – доработать их до конца. Но о чем в обоих случаях можно говорить с уверенностью – так это об изрядном количестве заметных актерских работ.

Пьеса Левина дает богатые возможности для комедийной, эксцентрической игры. Непутевые герои Левина, обитатели небольшого израильского городка, без конца мельтешат, торопятся, фланируют мимо зрителей. Они тянут жизнь, как ляжку, без радости и шанса на взаимопонимание. Персонажи скандалят, причитают, сживают друг друга со свету и... мечтают о лучшей участи. Автобусная остановка – одно из немногих мест, где герои ненадолго встречаются, в сотый раз предпринимают попытку уехать куда-нибудь..

Смерть настигает героев «Комедии в 8 похоронах» внезапно (кто-то умер от запора, кому-то отказало сердце на любовном ложе). Она банальна и нелепа, но всегда приходит как освобождение от печалей и тревог. Умирают родственники, соседи, возлюбленные и друзья. Существование героев стремительно превращается в череду расставаний и поминок. Паузы между похоронами как будто исчезают, а прощальная речь уместается в одну единственную короткую фразу – часть нелепого ритуала. Память о человеке столь же коротка. Но в финале громадный киноэкран (под которым художники Наталья Войнова и Сергей Скорнецкий установили ряд старых красных кресел зрительного зала Маяковки) эффектно откроется, и в его глубине зрители увидят, наконец, счастливых героев. Умершие будут вести безмятежные беседы друг с другом и манить к себе живых.

Структура пьесы диктует почти «эстрадное» театральное решение. Перед нами стремительно сменяющие друг друга сценки-скетчи, эскизы, зарисовки из жизни нескольких людей. От того, насколько выразительно, остро будет сыгран каждый эпизод и образ – зависит общий ритм действия, оттенки юмора (от меланхолического до саркастичного). Актеры, с одной стороны, создают коллективный портрет героев, с другой – индивидуальные характеры. Они играют гротескно, но при этом в лучших моментах спектакля отнюдь не

эстрадно. Наиболее выразительной предстает на сцене Майя Полянская (и сцены с ее участием пролетают стремительно) в роли старушки Бебы, которую любимая семейка изо всех сил пытается отправить в дом престарелых. Ее Беба – маленькая, безобидная горбуня, словно придавленная к земле. Она, понутив голову, покорно следует за единственным сыном на остановку и также упрямо плетется назад. Ее, как вещь, можно перемещать, сажать на тележку, переносить с места на место, – лицо не выразит ни единой эмоции и возмущения. Но робость пожилой женщины напускная. Своими большими грустными глазами она в секунду успевает обшарить вражескую территорию и с прежней невозмутимостью улизнуть обратно домой, чтобы, как и прежде, смотреть на сына с любовью. Полянская являет нам маленький, филигранно выполненный, психологический и пластический шедевр. Созданный ею образ проникнут горьким юмором. Два раза зрители видят ее абсолютно счастливой, когда она от души отплясывает с внуком на дискотеке, а в финале – уже умершую: в белом платье она беззаботно беседует со своим сыном.

Запоминаются и образы, созданные Зоей Кайдановской (сварливая старая дева Белла, тоскующая по мужской ласке), Игорем Марычевым (затравленный родственниками горбун Авнер Цхори, пугливый и преданно влюбленный в Беллу), Татьяной Орловой (мужеподобная проститутка, грубоватая и наглая, но не лишенная материнской заботы о своих клиентах). Любопытные превращения происходят в этом спектакле на наших глазах и с Евгенией Симоновой. Если в «Месяце в деревне» ее Наталья Петровна казалась фантазеркой, придумавшей себе увлекательную романтическую игру, разрушенную у нее на глазах, то в ее грубоватой Гене – уборщице в стоптанных башмаках и поношенном халате, слышны отчаяние, желание покончить с несносной жизнью разом. Она единственная вслух сиплым голосом проговаривает вопрос за многих героев: «Когда же я сдохну?»

Однако Коручев явно не доработал характеры, не нашел ключ ко всем персонажам, и поэтому вскоре многие из них начинают казаться



Сцена из спектакля «На чемоданах»

слишком однообразными, маловыразительными, а целое спектакля, которое могло бы быть наполнено энергией, юмором, ярким артистизмом, постепенно заставляет скучать.

Совсем иначе проблему жизни и смерти решает двадцатипятилетний режиссер Никита Кобелев. Пьеса Богославского – кажется, наконец, открывает нашей «новой драме» путь к трагедии, однако, вместе с тем, скатиться до криминальной бытовой мелодрамы с ней гораздо легче. Главная героиня этого жутковатого и мистического «деревенского детектива» – Люська от безысходности, в приступе звериной злобы убивает пьяницу-мужа Колю, пытается начать новую жизнь с участковым Сергеем. Не выдержав груза вины, она сходит с ума. Убитый Коля постоянно является к Люське. Мир мертвых оказывается реальнее мира живых.

«Любовь людей» дана драматургом в трагическом переплетении быта и фольклорного сознания, реализма и сверхреального, что сближает ее с пьесами Джона Синга. Если

попытаться усилить один из этих планов, выйдет либо криминальный сериал, либо пародия на метафизику. Принцип построения драмы Богославского – живописная хаотичность. Сцены словно истаивают в призрачном пространстве бесконечных зимних сумерек. Характерны экспрессионистская острота рисунка, неожиданные «взрывы» подавленных чувств, заставляющие вспомнить о произведениях другого великого драматурга – Юджина О’Нила.

Кобелев ставит текст Богославского почти без купюр. Он говорит о стремлении человека любить, вопреки дремотному и дикому быту о любви, как возможности спасения от убогого прозябания в глухом провинциальном углу, о любви обреченной, поскольку ее вытесняет инстинкт самосохранения. Люди спазматически цепляются друг за друга, поскольку в себе им зацепиться не за что (вера спасением для них быть перестала). Однако Кобелев меняет финал пьесы – эта правка меняет и предложенный драматургом смысл.

В конце спектакля режиссер обрушивает на зрителя вереницу кадров, позаимствованных словно бы из телевизионной криминальной хроники (Сергей от отчаяния душил Люську, а сам вешается). Финал Кобелева не трагичен – он обыден и предсказуем, не позволяет подняться до высшего осознания роковой предопределенности и вины. У Богославского же Люська остается жива, в своем немом помешательстве она сидит возле дома на скамейке, улыбаясь и плача, обнявшись с умершими мужьями.

В пьесе Богославского ничего не завершено. Также и герои его застряли «между» бытием и небытием, жизнью и смертью, небо над головами героев давно захлопнулось. Мертвые не оставляют живых и существуют рядом с ними. В финале нет духовного перерождения, нет ни надежды, ни спасения, но в нем есть покой, а не только безысходная печаль.

Нарастающее чувство утраты основы бытия предопределяет интерес Богославского к фольклорным мотивам. Именно в них – ощущение естественного порядка. Как ни странно, это мироощущение созвучно идее последнего фильма Василия Сигарева «Жить», в котором

вера в чудо позволяет пережить ужас реальности. Кинокритик Андрей Плахов назвал фильм Сигарева «современной экзистенциальной трагедией», Богославский, кажется, двигается в схожем направлении.

Его пьеса поделена на картины-кадры, она начинается с убийства. Подобная композиция ожидаемо продиктовала режиссеру частый монтаж отдельных сцен, выхваченных из темноты. Следуя за автором, Кобелев также стремительно вбрасывает зрителя в нервную атмосферу действия, предвосхищая трагедию развязки. Однако чем дальше, тем больше он погружается в бытописание (не приобретающее эпического характера), теряет ритм и экспрессионистскую остроту.

Кобелев создает эффект бескрайнего пространства и в то же время удушающей тесноты, воронки, в которую проваливаются герои. Он удачно монтирует сцены во втором акте: сначала показывает Сергея, который появляется на дворе в метель; пустота, тишина окружают его плотным кольцом, затем режиссер перебрасывает действие в дом, где Люська вместе с Колей сидят в темноте, освещенные лишь рябью телевизора. Встречи Люськи с умершим мужем Кобелев решает нарочито буднично, подчеркивая призрачность границы между реальным и потусторонним.

Художник Анастасия Бугаева фронтально разворачивает декорации, деля пространство на несколько игровых площадок. Одновременно перед нами и убогая кухня, и внутренний двор (он же сельский магазин и свинарник). Следуя за мыслью режиссера, она использует довольно расхожий прием – совмещения экстерьера и интерьера, отражающий смешение чувств, незащитность мира частного. Но на малой сцене плохо сочетаются яркие почти глянцевые декорации кухни и натуральная фактура (доски, сырая земля). Наиболее выразительные сцены разворачиваются именно на улице (в более подлинном, но и условном пространстве). Сценическая условность подчеркивает достоверность актерской игры.

Событием в спектакле стала роль Люськи в исполнении Юлии Силаевой. Она играет ее сложно, насыщенно, экспрессионистски нервно.

Pro настоящее



Ю. Силаева – Люська.
«Любовь людей»

Каждое ее появление вносит в сценическое пространство напряжение, предчувствие беды. Ее Люська опасна, отчаянна, и мирного быта с ней не будет. В ее тяжелом взгляде – насто- роженность и затаенная боль. Его невозмож- но долго выдержать на себе, понятно, почему его не может вынести и Сергей в исполнении Алексея Фатеева. Рядом с ней – долговязый, с детским лицом – он выглядит наивно и безза- щитно. Очевидно, они не совместимы, но имен- но к нему льнет Люська в поисках оправдания. На преступление ее толкает жажда жизни и ос- вобождения. Она не прощает мужа (Вячеслав Ковалев), не дает ему надежды на спасение. Силаева подробно, хотя и не всегда выдержан- но, передает предельное напряжение чувств: изуродованные душевной мукой черты лица, не покидающая дрожь, широко раскрытые гла- за во что-то без конца пристально вглядываю- щиеся. Совершенное ею убийство приносит не освобождение, но опустошение: эта пустота и погружает в омут сумасшествия. Сражаясь за свою судьбу, Люська терпит поражение, приоб- ретая счастье лишь по ту сторону реальности.

Новый юбилейный сезон театр им. Вл. Мая- ковского открывал триумфально. Отремон- тированный и оформленный Сергеем Бар- хиним зрительный зал пылал алым цветом. Художник назвал его помпейским красным. На

открытии, как кажется, был задан верный курс предстоящего юбилейного года. Карбаускик вслед за своим старшим коллегой Римасом Туминасом, подчеркнул, что ему не безраз- лична история возглавляемого им театра. Вновь две столь разные труппы – Маяковки и Вахтанговского – оказались связанными памя- тью о Петре Фоменко, ставившем спектакли на двух знаменитых сценах. О нем говорили на открытии сезона в Маяковке, его порт- рет появляется теперь в эпилоге спектакля «Пристань» Туминаса. Дань уважения прошло- му и прощание с ним – темы, настойчиво переходящие в новый сезон. Юбилей маяков- цы встретили неформально, они разделили свой праздник со зрителями, на протяжении всего дня в буфете, на сцене, в райке, гример- ках и гардеробе разыгрывались театраль- ные действия. Звучали имена Мейерхольда, Луначарского, Гончарова и Алперса, крутились записи лучших постановок театра, а где-то рядом актеры пили чай вместе с публикой и рассказывали о своих ролях. Раскрепощающее и объединяющее чувство игры и свободы вновь наполнило пространство театра.

Фото Д. Жулина