

Дмитрий ТРУБОЧКИН

## ОБ АКТЕРСКОМ ПРОФЕССИОНАЛИЗМЕ И «НЕЗАУЧЕННОЙ КОМЕДИИ» В ТЕАТРЕ ВАХТАНГОВА

*Даже если мы согласимся с тем, что глобальный «поворот к перформансу», о котором писали теоретики актуального искусства, уже свершился, и наш театр покинул почву, на которой действуют старые жанры и старые актерские школы, нельзя не признать, что сила двух классических жанров – трагедии и комедии – по-прежнему сохраняется.*

С комедией в современном театре дело обстоит несколько легче, чем с трагедией. Театр охотнее бросается смешить, чем печалить зрителя, и комические спектакли удаются чаще, чем трагические. Однако мне думается, что современная эпоха заблудилась в смеховой стихии и блуждает в фарсовой лихорадке без театрального маяка, который ей сегодня очень нужен. Интуитивно устремившись к комедии как средству обрадовать людей и через радость сказать им что-то важное, люди сцены предались слепому и во многом бессцельному движению в поисках смешного. Это движение вдохновляется то рабским желанием понравиться, то странной убежденностью, что современного зрителя без смешинки «зацепить» невозможно.

Зрителю сегодня часто предлагают посмеяться без радости, коротко и деловито – так сказать, «от противного», не так, как в классической комедии. Зритель смеется то ли с оттенком глумления, то ли с удовольствием от собственной наблюдательности, а может, от неожиданного удивления, что актеру удалось вдруг выдернуть его из скучающего состояния неведомым трюком, непривычным положением, гримасой, или чем-то еще.

Но при всем при том современный зритель, думаю, по-прежнему готов и к трагедии, и к комедии благодаря «генетической памяти» жанра, не исчезнувшей совсем из театра. Эта память насыщена типическими образами. Для XX и XXI веков трагедия – это преимущественно античная трагедия, комедия – это комедия

дель арте. Так сложилось уже в самом начале XX века, когда Мейерхольд, задумав создать нового актера и новый театр, основал в своей студии на Бородинской класс античной трагедии и класс комедии дель арте. Фундамент для возведения нового оказался древним. Площадь поисков, быть может, расширилась, показались новые территории, выгорожены новые площадки, появились и новые бросовые земли, а фундамент так и не поменялся.

Привести в действие генетическую память жанра не так уж просто. Сегодня есть еще те, кто думает, что, ухватившись за расхожие визуальные образы классики, можно сразу же увлечь ею зрителя. На деле оказывается, что это – прямой путь к ее пыльному музейному существованию.

Оживить классику сегодня особенно трудно, потому что классика потерялась в безбрежном море того, что мы называем «театральное наследие». А ведь «классика» и «наследие» – не совпадающие понятия: наследие поддается «капитальному возобновлению», а классика – нет; если в «наследие» попадут по давности лет или по востребованности у будущих поколений, то «классика» классична по своему внутреннему устройству. Поэтому классику надо не возобновлять, а строить заново – с самых основ, даже если она кажется уже досконально изученной. Что может быть более глубокой основой театра, чем актерская игра? – Так вот, чтобы построить живую классическую комедию в современности, надо начать прямо с актерской игры.

Вообще, всякая существенная новизна в театре должна начинаться с создания нового артиста. Об этом хорошо бы почаще задумываться тем, кто всерьез хочет театральных реформ. Во-первых чтобы создать новое, надо быть, в первую очередь, строителем, а не реформатором (это далеко не всегда совпадает); во-вторых, построить новое в театре, не создав новой актерской школы, не получится. Современные режиссерские ухищрения на традиционном актерском материале – это часто лишь псевдо-новизна.

Считать ли модные нападки на русскую актерскую школу (многообразную, исторически богатую, развивающуюся и до сих пор себя не исчерпавшую) прологом к созданию нового артиста для нового театра? – Пока в этом есть серьезные сомнения.

Когда режиссеры нового поколения запальчиво критикуют старомодную кондовую манеру игры, непонятно, с кем они больше воюют: со Станиславским или с теми, кому Станиславский противопоставлял свою систему. Но главное даже не в этом: режиссеры и критики, кому русские артисты, прошедшие школьную выучку, вдруг стали неуютны, могут предъявить только одну сомнительную альтернативу. Эта альтернатива – своеобразная манера игры в перформансе.

Перформанс пока не стал школой, и в ближайшее время точно не станет. Его сближение со всяким профессиональным образованием весьма проблематично. Перформанс во всем мире, за очень редкими исключениями, хронически похож на недоделанную самодеятельную игру. Выделить в нем ядро мастерства, которое можно было бы воспитать через специфическую профессию, по-моему, пока невозможно. Артисты перформанса с их невероятными фантазиями если и будут что-то делать хорошо (говорить, петь, двигаться), то только тогда, когда с ними поработают мастера вполне традиционного школьного направления.

При этом очевидно, современная проблема несовместимости «нового» искусства («актуального», перформативного) со школой имеет несопоставимо меньший масштаб, чем, скажем, несовместимость парижского Салона с

импрессионизмом во 2-й половине XIX века. Импрессионисты в противовес официозу предъявили себя как новое артистическое поколение, объединенное новой положительной художественной идеологией – описываемой, узнаваемой в своих приемах, и потому могущей стать (и в итоге ставшей) новым влиятельным художественным направлением.

Современные «реформаторы» театра пока не похожи на поколение (действовать от лица поколения – не то же самое, что предъявить себя в качестве громко кричащей единицы); они пока не предъявляют ни новой художественной идеологии (психоанализ, фактография жестокости, безумия, извращения, абсурдного жеста – все это вполне старые и неоднократно опробованные идеи), и вообще ничего из того, что может стать основами новой школы и нового театра.

А есть ли сегодня примеры строительства нового в театре без ухода в перформанс и экстремистски-актуальное искусство?

Поводом задуматься обо всем этом стало для меня включение в репертуар Театра Вахтангова «Незаученной комедии» (режиссер Александр Коручков), подготовленной в 2011 г. как дипломный спектакль студентами Щукинского училища (мастерская Ю.Б. Нифонтова).

Мало ли на свете дипломных спектаклей? – спросим мы. Их, действительно, много, но этот заслуживает особого внимания: недаром он попал в репертуар Вахтанговского театра. Полагаю, он как раз и является искомым примером новизны в пространстве классики.

Это современный спектакль комедии дель арте, кропотливо построенный по кирпичику от школы до премьеры. Название его говорит само за себя: текста для заучивания нет, артисты играют на основе сценария и импровизации. В качестве сценария выбран типичный комедийный любовный сюжет. В программке спектакля он изложен так: «молодые сгорают от любви и ревности, во что бы то ни стало хотят быть вместе, у стариков совсем другие планы, они разлучают влюбленных, слуги помогают молодым, интригуют и все запутывают».

Что в этом спектакле особенного? Во-первых, к комедии дель арте здесь отнеслись

*Pro настоящее*


А. Городиский –  
Панталоне

серьезно, как в редком европейском театре: ее восприняли не как музейный экспонат, якобы известный всем и потому неинтересный, а как средоточие живой – а значит, современной – театральности (точно так же к этому жанру когда-то отнесся Мейерхольд, и в итоге родилась биомеханика). Во-вторых, спектакль построен на игре в масках, которой русский театр нас совсем не балует. В-третьих, он стал важным испытанием молодого поколения артистов на импровизационный профессионализм: а ведь игра в импровизации – это высший пилотаж актерской профессии, к какой бы школе артист ни принадлежал.

В Малом зале Театра Вахтангова возведены простые подмости; по переднему краю подмостков выставлены бутылки в плетеных корзинах, чтобы напоминать о подсвечниках со свечами, когда-то использовавшихся вместо рампы; поставлен задник в виде высоких светлых занавесок; к этому надо прибавить нехитрые приспособления – канаты, металлические листы для эффекта грома, и картина будет практически полной.

Костюмы актеров тоже созданы, так сказать, из подручных материалов. Выглядят они изрядно поношенными; некоторые из них очень отдаленно напоминают венецианские или французские костюмы XVIII века. У труппы не

было задачи копировать какие бы то ни было спектакли или картины (да и средств на костюмы и реквизит, как видно, практически не было): все визуальные впечатления из истории театра были подчинены только одной цели – осмысленному созданию актерских образов.

Простота сцены, бедность ее убранства, примитивность бутафории и эклектичность костюмов – все это стало приметамы стиля. Перед нами воссоздана небогатая площадная труппа комедии дель арте, и главное в работе этой труппы – не сценография и не бутафория, а именно актеры.

Разумеется, сразу возникает целый ряд аналогий к знаменитому спектаклю Джорджо Стрелера «Арлекино – слуга двух господ». Там тоже артисты играли старинную труппу комедии дель арте, играющую спектакль, сочиненный Гольдони (только та труппа явно была побогаче). И в том спектакле, и в этом закулисная жизнь не маскируется: артисты, сойдя с подмостков, остаются на сцене, сидят на стульях по бокам от площадки, переходят с места на место по необходимости, внимательно следят за действием, чтобы вовремя вступить.

Но по закулисному поведению сразу же видна разница между ними. Актеры Стрелера играют сложный двойной образ: даже вне площадки их поведение строго сведено к

ролям – каждая со своей линией и своим рисунком. Молодые актеры-щукинцы вне площадки играют (собственно, не играют) себя самих – т. е. сплоченную команду единомышленников, вчерашних студентов, всякий раз сочиняющих спектакль заново по заданному сценарию и не имеющих перед зрителями никаких аргументов, кроме собственной игры. Они по достоинству оценивают импровизацию друг друга, смеются, соперничают, помогают партнерам, подыгрывают действию, разворачивающемуся на сцене. Состояние передвижной профессиональной труппы ими не сыграно, а пережито и положено в основу: в конце концов, они ведь и в самом деле неожиданно «переехали» со своим спектаклем из Щукинского училища в Театр.

Это различие можно распространить и на весь спектакль в целом. Спектакль Стрелера – тщательно продуманная и безупречная стилизация, повторяющаяся раз за разом почти без изменений, как часовые стрелки, приводимые в действие совершенным механизмом: надо только регулярно смазывать шестеренки. Эта жесткая запрограммированность идеально собранного спектакля вызвала в свое время критику в Италии (в частности от Дарио Фо): критики писали, что, при всей его гениальности, спектакль Стрелера лишен самой сердцевины комедии дель арте – духа актерской импровизации. «Незаученная комедия», напротив, вся построена на принципе импровизации.

В свободной импровизации крайне важны неизменяемые условия: цель движения, состав препятствий в виде ситуаций и персонажей, а также – самое важное – жесткая структура маски, в которой артистам приходится играть. Обучить играть в маске можно, однако образ конкретного персонажа возникнет только тогда, когда актер найдет способ соединиться с подходящей маской и «оживить» ее с помощью пластики, характерной речи, узнаваемой манеры поведения. Рождение образа и смысла в маске – это уже не школа, а то, что наступает после нее: самостоятельное, во многом интуитивное актерское творчество, которое принимается или отвергается режиссером и труппой по промежуточным результатам, и из этих результатов актеры строят действие.

В «Незаученной комедии» все характеры не скопированы, а созданы заново, при том что узнаваемые мотивы персонажей и некоторые известные лацци сохранены. Непривычные имена героев придуманы самими артистами во время репетиций: вместе с новыми именами возникли новые персонажи, похожие на типических, но и отличные от них.

Среди персонажей, конечно, есть два старика – Панталоне и Доктор (другие имена этим героям придумать в самом деле сложно), есть и старуха, госпожа Пеппе – женское воплощение Панталоне; пара молодых влюбленных – Эраст и Элиза; пара влюбленных постарше – Эдгар и Фауна; капитан Какарел; наконец, двое дзанни и субретка – Арлетту (аналог Арлекина), Артроз (друг Арлекина), Смеральдина (возлюбленная Арлекина).

В спектакль включены некоторые традиционные сцены из арсенала комедии дель арте, сыгранные по-новому. Таково приготовление мнимого обеда: Арлетту (Ольга Лерман) и Артроз (Светлана Первушина) готовили воображаемый плов, веря в то, что они делают; воображаемое проникновение мелкого существа (здесь – гусеницы) через ухо в голову дзанни (Артроза) и выманивание его наружу; поедание

О. Лерман – Фауна.  
К. Казинская – Элиза.  
С. Первушина – Смеральдина



важного письма, которое в пылу игры Арлетту выдает за вкусное блюдо; и т. д.

Помимо традиционных, артисты придумали новые трюки. Так, старый калека Панталоне (Александр Городиский) попадает в безвыходное положение: он потерял палку и ждет, чтобы кто-нибудь из зрителей ему помог. (На одном из спектаклей, сыгранном в Щукинском училище, зрители-студенты так разошлись, что двое забрались на сцену и утащили Панталоне прочь из зала: надо сказать, он вернулся очень ловко и повел действие грамотно, вызвав настоящий шквал смеха. Я многое бы отдал, чтобы еще разок ощутить такое же веселье зрителей в театре.) Или еще одна находка: Элиза (Кристина Казинская) сочинила возлюбленному письмо, чтобы вызвать его на свидание, и написала его на длиннющем свитке, рассказав на нем всю историю своей жизни с помощью уморительных детских рисунков, а завершила ее тем, как они будут жить вместе до самой смерти. Капитан Какарел (Никита Мучкаев) спрятал Панталоне под свой плащ сзади, так что теперь они вдвоем стали притворяться лошадью с всадником и т. д.

Есть и такие сцены, где артисты применяют традиционные мотивы к новым ситуациям. Например, Капитан должен хвастаться своими победами; как и по какому поводу он это делает, всегда решает артист и вся труппа, примеряясь к сюжету. Здесь Капитан рассказывал невероятные истории о своих подвигах, чтобы устроить Панталоне, решившего нанять его на службу, и заставить его от страха не снижать требуемую плату за услуги.

Подготовка этого спектакля началась со знакомства актеров с масками и работы с ними. В результате этой работы артисты должны были найти свои маски; в итоге почти половина исходного состава отсеялась, а окончательные маски и роли распределились неожиданным образом. Двух дзанни стали играть девушки: Ольга Лерман (Арлетту) и Светлана Первушина (Артроз). Одновременно выяснилось, что двое дзанни – эти символы комедии дель арте – продемонстрировали наилучшую способность к трансформации, и две названные актрисы получили еще и женские роли помощниц



Н. Мучкаев – Капитан Какарел.  
А. Городиский – Панталоне

влюбленным: аристократка Фауна (Лерман) и субретка Смеральдина (Первушина). Во время спектакля девушки несколько раз переодеваются; подобные трансформации – неожиданная и удачная находка.

Неожиданно то, что наиболее фарсовые персонажи достались девушкам (в старинной комедии это было невозможно, а в современном итальянском театре есть знаменитая женщина – интерпретатор роли Арлекина: Клавдия Контин). И оказывается, «Незаученная комедия» – не единственный современный пример выбора женщин на роль дзанни в итальянской комедии. (Я имею в виду спектакль «Ворон» по комедии Карло Гоцци в Московском театре А.Р.Т.О.; постановка Н. Рощина. В этом спектакле, решенном в абсурдистской манере и потому кардинально отличающемся от «Незаученной комедии», все шуты – тоже девушки (хотя здесь они уже и не дзанни в точном смысле этого слова).

Арлетту говорит с акцентом, напоминающим кавказский (проскальзывают бакинские словечки), а Артроз – среднеазиатский; так в двух новых дзанни интуитивно была найдена языковая дистанция, типичная уже не для Венеции, а для современной Москвы. В этой паре есть и контраст (Арлетту – активный и предприимчивый, Артроз – пассивный и доверчивый), и

мощная энергетика (особенно в Арлетту), и специфическая моторика, характерная для ролей дзанни.

Конечно, хочется сказать комплименты всем молодым артистам. В целом, они выдержали испытание на импровизацию. Ценнее всего то, что они неизменно показывают живой спектакль (я смотрел его три раза в разных ситуациях, с разной публикой), всякий раз с новыми маленькими находками, новыми приспособлениями к зрителям – но и со своими маленькими срывами и длиннотами. Однако даже видимые неудачи этого спектакля – это живое театральное несовершенство, которое я бы предпочел иной завершенной форме, доведенной до автоматизма, в которой уже нет живого и мыслящего артиста, а есть всего лишь человек-функция, послушно выполняющий все задания режиссера, сколь угодно странные.

Самым большим испытанием артистов в этом спектакле стали лирические места. Очевидно, что в атмосфере фарсового задора молодые артисты существуют непринужденно и всегда интересно, но перейти от фарса и трюков к разговору о любви, как по команде – это оказалось совсем непросто.

Любовная тема дана главным образом молодым влюбленным – Элизе и Эрсту (Максим Севриновский); каждый из этих персонажей по разу должен был произнести искренний монолог о том, что значит для них любовь. Из трех спектаклей, которые я видел, эти два монолога бесспорно удались лишь единожды – на одном из последних показов в зале Щукинского училища, до отказа заполненного зрителями, главным образом, очень молодыми. Тогда эти монологи получились по-настоящему трогательными.

Нельзя сказать, что лирические импровизации молодых артистов были так уж богаты на образы и яркие выражения. Совсем наоборот: в них была и словесная скованность, и неловкость до смущения оттого, что сила страсти не находила должного соответствия в словах (отсюда и общая неуверенность). Главное, что читалось в них – это общая неготовность нашего времени к спонтанно яркому и интересному словесному выражению сильных чувств; эта

печальная неготовность безусловно связана со снижением авторитета поэзии и общим упадком литературной культуры. Лирические слова и действия должны были прийти к артистам в свободном поиске, прямо как в жизни: без принуждения и без обязательных словесных формул. И вот, на сцене они оказались не самым сильным местом спектакля.

Подобное же ощущение неготовности к лирике произвела первая сцена влюбленных и ревнивых аристократов – Фауны и Эдгара (Андрей Шугов), слишком быстро перешедшая в фарсовое пикирование, довольно веселое, хотя и затянутое. Несколько неловко смотрелись найденные Эдгаром строки Есенина «Сыпь гармоника. Скука... Скука», с помощью которых он хотел невпопад ввести в разговор поэзию; хотя некоторым зрителям они, быть может, показались и комичными своей неуместностью.

Общая необидительность лирических мест – это неудача не конкретных актеров, а современной театральной культуры в целом. Неготовность нашей эпохи к лирике, нечувствительность к тому, что современные чувства уже не вызревают настолько, чтобы выразиться в ярких и уместных словах, конечно, отражается на школе и проявляется в молодых артистах. Шутить о чувствах всегда легче, чем говорить серьезно. Когда дело доходит до необходимости их выразить, а под рукой уже нет шуток (а если есть, то они неуместны), возникает «лирический вакуум» – одна из фатальных черных дыр современной психологии любви.

В такие моменты вспоминались свидетельства XVII века об исключительной начитанности итальянских актеров-профессионалов. Вот, например, что пишет в своем трактате Никколо Барбьери (1628 г.):

«Современные актеры таковы, что нет такой хорошей книги, чтобы они не прочитали..., ни серьезной сентенции, которую они бы не усвоили... Многие из них переводят рассуждения с иностранных языков и украшают ими свои сочинения или сами изобретают рассуждения и упражняют свою способность рассуждать. Все они учатся, кто больше, кто меньше, но вполне достаточно, чтобы можно было об этом судить



Финал спектакля

по тем вещам, которые они печатают: стихи, прологи, комедии, письма, сценарии и другие сочинения». (La commedia dell'arte a cura di Vito Pandolfi / In 6 vol. Firenze, 1956. Vol. 1. P. 372; цит. по: [Молодцова М. М.] Итальянский театр эпохи Возрождения // История зарубежного театра / Отв. ред. Л.И. Гительман. СПб., 2005. С. 107–108).

Таков был литературный багаж итальянских артистов, сделавших из них первейших мастеров импровизации, знаменитых на всю Европу.

Однако, повторяю, «Незаученная комедия» ценна и своими находками, и своими несовершенствами: находки радуют зрителей, а несовершенства заставляют задуматься о театральной культуре в целом.

Собственно, это – едва ли не единственный полностью импровизационный спектакль в современном русском театре (да и в мировом, полагаю, примеры тоже крайне немногочисленны). В нем ставка сделана исключительно на профессионализм актера – его способность держать публику, импровизировать, не покидая канвы, сочинять на ходу, быть в любую минуту интересным, творческим, молниеносно реагировать на партнера, на зрителя и т. п.

Изначальные условия существования артистов здесь упрощены до предела – буквально

до элементарных частиц театра, которые останутся даже тогда, когда вдруг почему-нибудь исчезнут все многочисленные атрибуты театральности, накопленные за долгую историю, и надо будет строить театр заново. Эти элементарные частицы: душа и тело актера, да к ним еще, быть может, маска. Так что «Незаученная комедия» – важное и уместное сегодня напоминание о том, какой профессиональный минимум нужен для того, чтобы построить в пустом пространстве живой театр, наполнить его впечатляющими образами и доставить незабываемое удовольствие публике.

Именно поэтому «Незаученная комедия» запоминается и своей живой переменчивостью, и яркими актерскими работами всей труппы. Риск, на который пошли молодые артисты и режиссер Александр Коручеков ради создания принципиально новой работы для современного русского театра, оказался полностью оправданным.

Фото М. Гутермана