

Вадим Щербаков

## ЛУЧ ЦВЕТА

Более ста лет назад А.Н. Бенуа свою рецензию на мейерхольдовского «Дон Жуана» назвал «Балет в Александринке». Очень его задело, что в драматическом театре актеры порхают по сцене и пластическим знакам отдано больше смыслообразующей силы, чем речам. Нижеследующий текст можно было бы озаглавить «Опера в БДТ». Потому что породившая его постановка «Грозы», созданная Андреем Могучим на товстоноговских подмостках, скроена, на первый взгляд, по лекалам музыкальной драмы.

---

Можно бы, да не следует. Ибо состав этого формальнейшего и правдивейшего спектакля гораздо сложнее. Не хочу взвешивать, чего в «Грозе» г. Могучего больше – условностей европейской оперы или приемов традиционных театров Дальнего Востока. Занятная и многодельная материя спектакля соткана художником, которому равно ведомо – и равно интересно! – устройство тех далеких от прямых соответствий способов сценического выражения жизни, что выработаны были в разных уголках театральной Ойкумены.

Форма зрелища показалась мне прелюбопытным результатом труда души русского художника, которой внятно все (далее по тексту «Скифов»). Это все – освоено, развинуто, а затем вновь собрано в новое причудливое единство, где без натуги монтируются и «дорога цветов», украсившаяся золотыми лотосами, и монтировщики-машинисты, переодетые в жутковатых «черных людей», и выкатываемые ими маленькие фурики, на коих подаются прямо к «старинной» рампе персонажи, и статуарные мизансцены-знаки их «крупных планов».

Да и актеры существуют здесь все-таки в рамках своей профессии. Сейчас широко распространены опыты театральной самодеятельности, когда драматические лице-

деи поют, пляшут и дудят в разнообразные саксофоны вместо игры, а не в поддержку ей. В спектакле БДТ актеры скандируют текст Островского, превращенный композитором Александром Маноцковым в некое подобие интонированного рэпа. Под грохот бас-барабана, который задает причудливый ритм, они выпаливают длинные пассажи хрестоматийной пьесы, не утрачивая возможности отыграть оценку реплик. Текст таким образом, конечно, остраняется (становится странным), но не теряет смысла.

При этом некоторые персонажи – Кабаниха или Феклуша, например, – вообще не «поют». Их способ речеведения выдержан целиком в приемах драматического театра. Опять-таки – театра, далекого от привычного показа «живого» человека, но до конца ногтей театра.

Оперные партии даны только двум героям. На роль Бориса Григорьевича г. Могучий пригласил обладателя красивого баритона – Александра Кузнецова, солиста оперной труппы Михайловского театра. Каждое его явление сопровождается выездом фортепиано с концертмейстером и кларнетиста на высоком табурете. Особый способ существования г. Кузнецова занятно работает на его персонаж, который в город

Калинов явился из Москвы, где получил недешнее «порядочное» образование.

Катерина в исполнении Виктории Артюховой тоже поет. Однако делает она это вовсе не на оперный манер. Может быть от того их лирические дуэты с Борисом мерцают и дышат не так, как привычно слышать в музыкальном театре. А еще Катерина плачет, причитает, курлычет по-птичьи и пританцовывает – словом, играет свою роль, опираясь на те умения, которые положены хорошей драматической артистке.

Похожим на оперу «Грозу» г. Могучего делает не столько то, что поют. И даже не отчетливый «номерной» характер композиции – скорее, он отсылает к эпизодному построению спектаклей 1920-х гг. Не принципиальная статичность придвинутых к рампе мизансцен – еще А.И. Южин (по словам Кугеля) полагал эти точки естественными местами пребывания большого артиста. И не работа композитора, который замечательно вплавил в драматургическую конструкцию пьесы Островского ритм и эмоциональные краски своей партитуры. Пожалуй, оперный строй придает спектаклю БДТ именно соединение всех компонентов его формы.

И все же – никакая это не опера! Ибо в «Грозе» г. Могучего слово вовсе не является случайным набором слогов, пригодных для вокализмов. Оно здесь не в умалении, а во всей силе несет энергию не меньшую, чем раж его актерского говорения.

Еще одна составляющая спектакля – визуальная – заслуживает подробного разбора. Собственно ей, на мой взгляд, доверено выразить главный смысл трактовки. Пространство, костюмы, рисунки на занавесах, свет и цвет – обобщают сказанное другими средствами и властно ведут зрителя к печальным и одновременно вдохновляющим открытиям.

Небеса в мире этой «Грозы» висят низко. Постоянный арлекин перекрыт черным полотнищем, которое занавешивает чуть не две трети высоты. Да и есть ли тут небеса? Пространство черно как фон в палех-

ской миниатюре, где нет линии горизонта, отделяющей твердь от пара. Узкая полоска зеркала сцены превращена в экспозиционную плоскость, на которой демонстрируются писанные палешанами чудные (в обоих смыслах слова) картинки. Задерживающихся справа налево занавесей несколько. Главный называется «Житие Катерины» и представляет в традиционной палехской образности основную фабулу судьбы героини – с изящными беседками, тонкими лицами персонажей и обилием ярких цветов. Еще один занавес задернется в разгар обсуждения домашнего тиранства. На нем зритель увидит множество сцен, где звери мучают зверей: кабаны и собаки стреляют друг в друга из ружей, рвут плоть зубами, топчут копытами. Обилие картинок заставляет вспомнить графику Жака Калло или Питера Брейгеля, насыщавших свои офорты огромным количеством персонажей. И, наконец, третий покажет фантастическую панораму Москвы: на вершине Ивана Великого стоит ступа с чертом, над Кремлем летают фашистские фоккевульфы и доблестные русские витязи на красных конях.

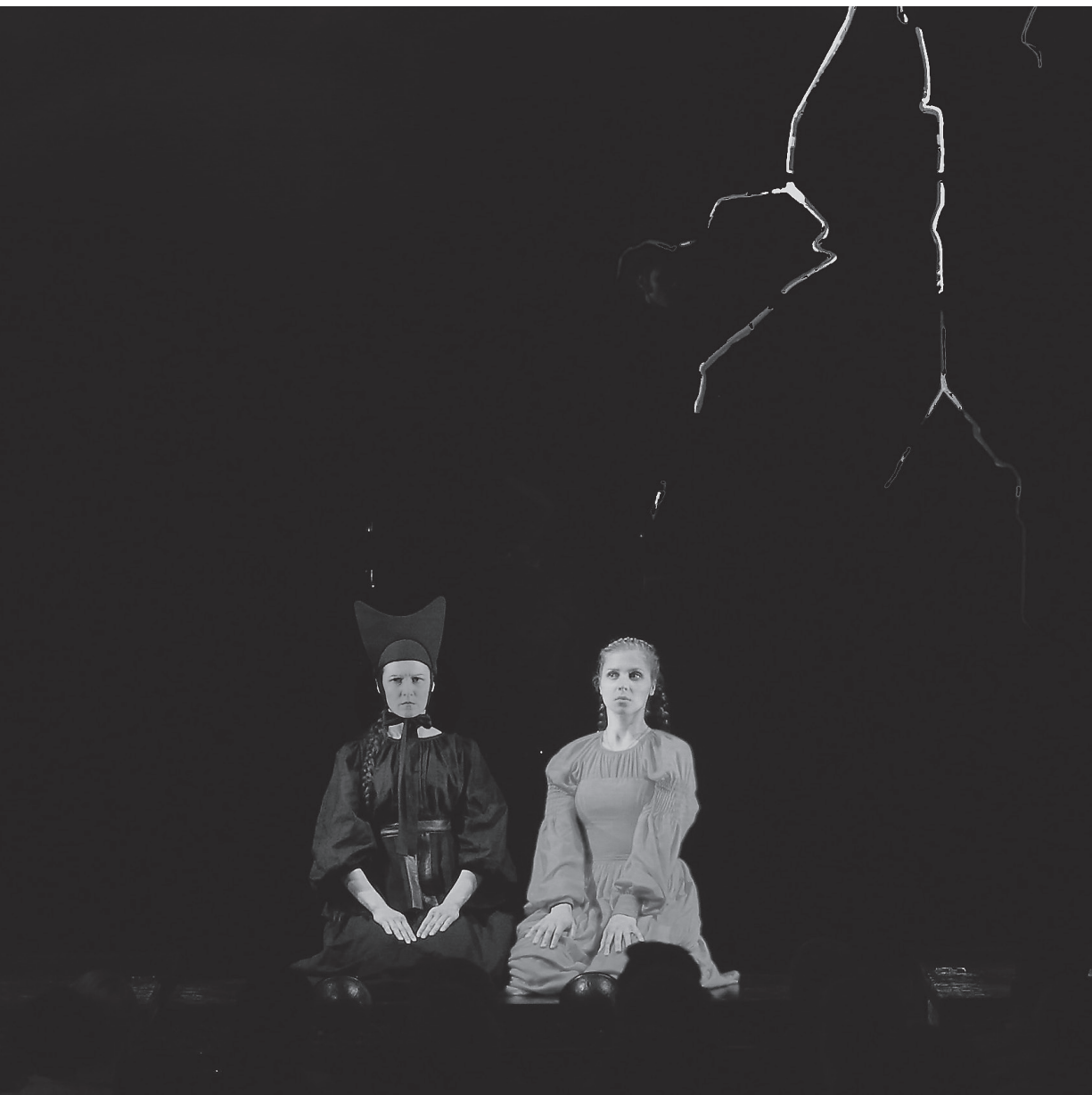
Картинками на занавесах присутствие цвета в спектакле практически ограничивается. За ними – чернота. Главный художник постановки, Вера Мартынов (пишу, как значится в программке, не решаясь острить) даже сад за домом Кабановых представляет в виде жутковатых черных мешков, притороченных к штанкетам (первая мысль при их появлении – хлудовские фонари с повешенными). Из тьмы пространства выезжают фурки с актерами, облаченными в черное; там, в глубине, сверкают красными глазами черные муляжи то ли собак, то ли волков; в пандан «мучительскому» занавесу являются подвешенные за ноги и частично расчлененные туши обезглавленных лошадей (скорее, конных элементов классических памятников, которыми столь дивно полон город на Неве). На верхних эшелонах пространства



присутствуют черные ящики, они периодически выпускают струи дыма. Черные тележки катают черными металлическими крючьями черные-пречерные (даже лица закрыты масками) машинисты-куромбо. Как в горячем цеху. Или горячем аду?

И гроза! Черноту задника постоянно

разрывают сполохи молний. Атмосферное электричество куролесит тут не один раз (как предусмотрено драматургом), а от начала и постоянно. Стоит кликуше-страннице подать голос или Дикому топнуть – яркие вспышки зигзагами прорежут этот, ну совсем уж не приспособленный для житья мир.



Да и каким быть миру, который ругают буквально все персонажи пьесы? У каждого свои счёты к проистекающей в нём жизни, но все едины в недовольстве.

В спектакле БДТ замечательно ясно показаны эти свойства национального характера. Каждый человек здесь жалеет прежде

*Сцена из спектакля «Гроза»*

всего себя, живя по привычке и страдая от того, во что по отдельности и вместе мы превратили нашу жизнь.

Неужто Савел Прокофьевич Дикой счастлив, когда ругается и дерётся?

Нет. В азартном исполнении Дмитрия Воробьева очевидно, что и пьёт-то его купец от несовершенства мира. Разве довольна своим жребием тиранка Марфа Игнатьевна Кабанова? Унижение близких радости ей не доставляет. У Марины Игнатовой Кабаниха тащит бремя традиционных ценностей без всякого удовольствия. Мучает без страсти. Показными добродетелями украшается, потому что так уж Бог дал. На одной ноте.

Очень удачно найден строй ее речи: какой-то искусственно созданный говор, в котором много звуков Ы и много изъятых гласных. Это никоим образом не легендарная, характерная, вкусная речь в традициях Малого театра, а дыр-бул-щыл, лишенный всякой поэтичности! И такая от этого накачивает тоска, что саморазрушительные поступки ее домашних никакого специального оправдания не требуют.

Об угнетенных слоях общества города Калинова говорить на предмет счастья тоже, разумеется, не приходится. Они привычно лицемерят, лгут и грешат.

Самый свободный из них – мещанин Кулигин. Он главный резонер спектакля. А значит – наблюдатель по своей драматургической функции. Человек, готовый судить других, но не способный менять чью-либо (включая свою) жизнь. По крайней мере до того, как отыщет перпетуум-мобиле и получит за него от англичан «мильен». В насыщенном сочувствием исполнении Анатолия Петрова образ этот мучительно актуален. Тронутый сединой творческий интеллигент на самокате, вынужденный выпрашивать у денежного мешка ничтожные десять рублей на устройство солнечных часов для общественной пользы...

Мизансценирована эта непреходящая для нашего отечества ситуация так: на массивном (чуть не хлыновском, из «Горячего сердца») троне, фланкированном крылатыми золотыми тельцами, восседает Дикой. Ему лень слушать, лень говорить, лень даже ругаться. Рядом стоит Кулигин – одна нога на самокате. Стоит, повернувшись к зрителю

лю передом, а к Дикому – почти что спиной. Достоинство блюдет. А получает вместо десятки только ярлык бандита.

Вообще, спектакль намеренно далек от прямых отсылок к реалиям сего дня. Он и силен прежде всего тем, что его время – русское всегда.

Художник по костюмам Светлана Грибанова создала для этой «Грозы» замечательные одеяния-маски, которые сами по себе несут ясные характеристики персонажей. Придерживаясь исторических образцов национальной одежды, – ведь купечество, по Аполлону Григорьеву, есть единственный свободный класс русских людей, – г-жа Грибанова резко стилизовала линии костюмов. Условный кокошник Кабанихи обрел у нее очертание треуголки по моде наполеоновских войн, а казакин Марфы Игнатьевны украсился двумя рядами больших пуговиц, которые превратили его в мундир, окончательно завершив выявление сути образа. Мужские же костюмы стали просто материальным воплощением присловья о смеси французского с нижегородским – во всех присутствуют цилиндр и рубаха навыпуск.

Круглая шляпа, запрещенная некогда Павлом к ношению в России, затем прочно прижилась в нашей части света, утратив всякие коннотации с революционным французским духом. Связь эта, конечно, существовала только в голове своеобразного императора. Что, однако, может быть памятно культурному петербургскому зрителю, способному особо оценить пикантность повсеместного присутствия революционной шляпы на головах людей, ни к какому восстанию не пригодных.

Причем на головах не только мужских. Страница Феклуша тоже в цилиндре: не-большом, как у цирковой наездницы, прикрепленном к голове чуть набекрень. Сверху ее шляпочка прикрыта платком так, что при виде сзади получается силуэт самый монашеский. Однако явлен персонаж зрителю преимущественно передом, который демонстрирует огонек сигарки и кожаные



*А. Кузнецов – Борис*

штаны, плотно обтягивающие широко заложенные одна на другую ноги. Помимо двусмысленного костюма, героиня Марии Лавровой имеет две речевые маски – глумливую и дебилную (или юродивую, чтобы остаться в рамках национальной традиции). Комический текст, данный Островским Феклуше, актриса подает без всякой репризности. Она рассказывает эпические песни, будто гомеровский акын или индусский скальд. Причем именно те, что желанны дарующим хлеб и кров хозяевам. Выходит довольно мрачный образ искусства на дотации.

Спектакль вообще не смешной. При том, что он полон остроумия, его комизм рождает не хохот, а короткий смешок, после которого подкатывает ощущение жутковатое. По-моему, так и работает настоящая сатира.

Перед антрактом, завершая вечер свиданий и лирических дуэтов, режиссура включает в сценический текст коротенький, но мощнейший по силе воздействия эпизод. В сполохах молний под запись «Калинки-малинки» в память всем, кто успел пожить в СССР, исполнении ансамбля им. А.В. Александрова город Калинов пускается в пляс. За минуту зрителю показы-

вают картину русского веселья, которое по бессмысленности и беспощадности ничем не отличается от русского бунта. Казалось бы, сарказм выбора музыки, откровенно гротескная лексика танца, очень внятное, наконец, отношение актеров к этому разгулу – все лежит в плоскости комического. А смеяться не хочется. Потому как – страшно и больно.

В черном-черном мире «Грозы» г. Могучего только одному персонажу дан цвет. На беспросветных фонах условного Надволжья Катерина сияет алым платьем как драгоценный камень лал из древних сказаний. Простой символ: красный – это красивый, но красный – это и пожар. Как и все остальные простые символы в спектакле, противопоставление цветов замечательно разработано и с помощью множества значимых деталей превращено в настоящий театральный аттракцион.

По слову Островского – Катерина светится. У г. Могучего и его художников инаковость героини – ее готовность к полету, ее способность на поступок и невозможность для нее уйти от ответа за сделанный выбор – отмечены знаком красоты.

С точки зрения театральной традиции, г-жа Артюхова преступно молода для этой роли. До недавнего времени у нас Катерины удостаивались таланты зрелые, обточенные годами успешной службы. Может быть, это и правильно, если иметь в виду многообразие задач, которые требует решить великий образ. Однако в рамках принятого режиссурой условного подхода к роли актриса, очевидно, справляется с общим рисунком. Тем более что профессионально она прекрасно оснащена, а ее молодость добавляет трогательные ноты очень простой, в сущности, игре. Эти девчоночьи косички, которые торчат в стороны из-под полукруглого кокошника, похожего на капор какой-то старинной формы то ли пансионерки, то ли гимназистки! Да и убедительнее видеть отсутствие привычки к угнетению и желание жить у такого юного создания.

## ■ Pro настоящее

Под простотой игры я вовсе не разумею техническую легкость заданий. Наоборот – рисунок всех ролей требует от исполнителей серьезных усилий и высокого мастерства. Не имею я в виду и элементарности трактовок. Речь только о некотором спрямлении образов. Актеры в «Грозе» г. Могучего не играют то, что раньше называлось «полнокровными характерами». Их создания более тяготеют к маскам, обладающим одной-двумя доминантными страстями. Что отнюдь не мешает лицедеям БДТ представить целую галерею человеческих типов и убедительно показать психологические мотивы их поступков.

Один из самых замечательных парадоксов этой «Грозы» как раз и состоит в том, что придуманная усложненная форма помогает актерам добиться успеха. Через образ-маску, через ритм рэповой речи и пение, через сатирический гротеск трюков исполнители получают возможность говорить с публикой о вещах, с большим трудом воспринимаемых по нынешним временам. И зрители, как мне показалось, действительно становятся собеседниками Островского. Больше того – в лучшие моменты спектакля публика оказывается способной сочувствовать героям «формального» игрового представления.

В «Грозе» БДТ нет ни одного серенького, проходного, сыгранного никак персонажа. Это тот случай, когда хочется упомянуть всех, кто выходит на площадку. Какая Варвара у Нины Александровой! Женщина-кошка, ласковая и опасная, такую не удержишь никакими запорами – утечет гулять сама по себе. А Кудряш в энергичном исполнении Василия Реутова! Нахрапистый мужик с флибустьерской бородкой и горящим глазом. Не подневольный конторщик, а волжский ушкуйник; у него любовь – драка, недаром он про себя говорит, что до женского полу злой. И даже Тихон, спрямленный, кажется, до одной плачуще-хамской интонации, и тот получился у Алексея Винникова запоминающимся лицом.

Украшенный лотосами помост *ханамити* служит в спектакле особым игровым пространством. Он соединяет миры – здешний и тот, где могут существовать ответы на главные вопросы бытия. И ходу на него подавляющему большинству персонажей «Грозы» нет. По нему являются в начале представления трое людей театра – Ольга Ванькова, Виктор Княжев и Евгений Славский. Их драматургическая функция (помогать разворачиванию спектакля, наблюдать за его течением и комментировать действие) заставляет обремененного исто-



Сцена из спектакля

рическими знаниями зрителя вспомнить и мейерхольдовых арапчат, и цанни из вахтанговской «Турандот», и трех халдеев из «Блохи» МХАТ-II. Однако стилистически и содержательно здешние «слуги просцениума» из этого ряда явно выходят. Лишь не надолго обретая речь, чтобы описать фрески сгоревшей церкви, по большей части они – птицы, черные ласточки-береговушки, гнездящиеся в склоне обрыва над Волгой. Они тихонько покрикивают по-птичьи, подрагивают пальцами-перышками; иногда лепятся к краям портала, а то присядут на крышку фортепиано. Им можно летать над помостом, проводя ту, что приходит из иного мира, и ту, которая туда уйдет.

Вплоть до финала единственный персонаж полноправно владеет «дорогой цветов». Это – Сумасшедшая барыня. В отличие от пьесы режиссура дает ей целых три явления (текст Островского разделен между ними, частично повторяется). Героиня Ируте Венгалите если и страдает безумием, то исключительно таким, которое позволяет причаститься трансцендентальному. Очень спокойно, раз от разу лишь повышая энергию посылы, Барыня объясняет Катерине, что красота опасна, чревата гибелью. Все грешат, но отвечать придется ей. Она избрана и назначена жертвой. Расплетая косички Катерины, Барыня готовит ее к событиям в овраге. И терзания юной женщины по поводу ключа-свидания в сущности бесполезны, ибо по ту сторону помоста все уже решено. Барыня здесь – Тиресий в стильной шубе, вестница судьбы.

Катерина погибнет, потому что она не такая, как все. И ответит эта девочка не за измену мужу, не за попытку любовного полета, но за самую внутреннюю готовность к ответу, которая красоте родственна.

Впрочем, поставлено покаяние Катерины вполне тихо. Не в пример сцене ухода. Именно она становится кульминацией спектакля.

Простившись с Борисом, Катерина остается одна на авансцене. Умывается во-

ображаемой волжской водой и радостно, раскинув в стороны руки, ступает на помост *ханамити*. Ее проход по «дороге цветов» – это растянутое во времени мгновение прыжка с обрыва. Актриса, кружась и пританцовывая, щебечет будто птица какую-то простую, но дивную песню. Она улыбается. Она летит.

В следующем эпизоде за спинами собравшихся на берегу родных и близких покойной установлена высокая ширма, перегородившая всю сцену. Ширма пастозно покрыта темно-золотой краской, в потеках которой мерещится какой-то почти прозрачный китайско-японский пейзаж. Это – та же Волга с текущими в ее водах отражениями берегов. В правом углу, в золотой глубине реки колышется, крутится красное пятно неправильной формы. Так начинается инобытие красоты.

Здесь нет места натуралистическому трупы утопленницы. Создатели спектакля, кажется, верят, что по ту сторону омута с Катериной все будет хорошо. В отличие от тех, кто остается тянуть ляжку постылой жизни в калиновской черноте. Оттого так и отпечатывается в сознании утвердительно интонация последней реплики «Грозы», которую выкрикивает в зал стоящий на коленях Тихон: «Хорошо тебе, Катя!»...

И вот ведь какая штука – когда г-жа Артюхова задергивает занавес, где палешане изобразили свое видение жития Катерины, отчетливо осознаешь, что жизнь в этой части света устроена престранно. Из черного-черного потока бытия души нации – назовем ее собирательным именем – художник ухитряется вытаскивать, синтезировать красоту и поэзию. Их наносят на клееные картонки шкатулок, подносы, глину и холсты, слагают из них песни, помещают на страницы книг и подмостки театров. Ими побеждают смерть.

Это знание – слабое утешение умершим, но важное подспорье живым.