Ксения Стольная

Мед и яд насмешливой судьбы

Трудность бытия неустранима.
Жан Кокто

Смеюсь, чтоб не заплакать.
Байрон

Премьера «Школы жен» по первой «высокой комедии» Мольера состоялась в Московском академическом театре им. Вл. Маяковского в апреле 2021 г. и стала последним спектаклем Миндаугаса Карбаускиса на посту художественного руководителя. Едва ли это «послание» или «завет», но близость к краю обостряет суть, которая требует в себя всмотреться. А точка это или многоточие – кто знает?

В центре сюжета – богатый буржуа Арнольф, ставший господином де ла Сушем после покупки дворянского имения. Он хочет жениться, и все к тому готово: долгие годы под его опекой росла в монастыре Агнеса. Девушка воспитывалась так, чтобы стать идеальной женой – любящей мужа, рукоделие и Бога. Но план не воплощается: она влюбляется в Ораса, назначают свадьбу, Арнольф остается ни с чем.

Мольер считал, что назначение комедии – бичевать пороки. В «Школе жен» он обличает патриархальный деспотизм, авторитарность, охоту властвовать. Мораль, согласно Лессингу, здесь в том, что «тиранство и строгий надзор приносят несравненно меньше пользы, чем доверие и свобода»[1], а С.С. Мокульский отмечает торжество победы молодости над старостью[2]. Однако в спектакле Карбаускиса нет ни сатирической язвительности, ни такого поединка мировоззрений, где бы одно другому проиграло. К пьесе легко пришить злободневность и актуальную повестку, но режиссера – теперь, как и прежде – волнует человек в масштабе жизни.

Впрочем, попытка сближения Мольера с сегодняшним днем все-таки есть. За основу взят перевод Дмитрия Быкова 2012 г. Исполнитель роли Арнольфа Анатолий Лобоцкий подчеркивает в интервью, что это скорее адаптация, и он прав. Текст сжался и убыстрился. Например, первая же реплика «Итак, вернулись вы и женитесь на ней?» сокращена до короткого «Вы женитесь?»; ответ «Да. И хотел бы все покончить поскорей» становится таким: «Женюсь». Отсечены так называемые длинноты, а вместе с ними и многие подробности, подчас необходимые. «Высокая комедия» насыщается фарсовой стихией, важнейшие элементы которой – стремительность, узнаваемость, «живость разговорной речи»[3]. Драматург никогда этого не исключал, но снижал концентрацию в ходе творческой эволюции, тогда как Быков, напротив, ее повысил. Г.Н. Бояджиев писал, что «поворачивая драму “лицом к современности”, иной раз можно свернуть ей шею»[4], но здесь опасности удается избежать. Перевод действительно пестрит сегодняшними шутками, словечками, аллюзиями, однако именно они становятся главными носителями юмора и удерживают жанр. Зрительский смех возникает, в основном, в ответ на них. Кроме того, температура текста остужается режиссурой.

Карбаускис ставит именно Мольера, а не Быкова – то есть не веселую легкомысленную историю, а комедию, впадающую в драму. Фарс требует скорости, которая стирает черты человека, делает его абстрактной фигурой, предстающей, по замечанию Э. Бентли, существом,

«Школа жен». Московский академический театр им. Вл. Маяковского. Сцена из спектакля. Фото Д. Жулина

недалеко ушедшим от обезьяны[5]. Исследователь пишет, что общая атмосфера веселья важнее конкретных острот[6]. Здесь же воздух сумрачен, хотя время от времени в нем лопаются пузыри комизма. А герои, при очевидной условности, – не «существа», а люди. Думается, темп замедлен с тем, чтобы у заключенной в них жизни было время разлиться. К слову, еще в 2003 г. А.В. Бартошевич отмечал, что «ставить Мольера в празднично-театральном, ярко-гротескном стиле <…> считается архаичным»[7] и что во Франции давно уже избегают масочно-балаганных приемов[8]. Однако в России довольно часто «сращивают» драматурга с комедией дель арте, которой он не настолько близок, как может показаться. Вероятно, поэтому такая сдержанная постановка обескураживает – именно за ритмическую разреженность ее чаще всего критикуют. Но многократный просмотр спектакля показывает: стихийно ускоряясь, он теряет, а не приобретает силу.

Сумеречность атмосферы не отменяет иронии. Она на полуслове обрывает всякую многозначительность, сентиментальность и серьезность. Прием проявляется в первой же сцене. Действие начинается шествием или даже *со*шествием: по дощатому полу, наклоненному к залу под 35 градусов (художник Зиновий Марголин), спускаются Арнольф и его друг Кризальд (Евгений Матвеев), за ними следуют Агнеса (Наталья Палагушкина) и слуги – Ален (Роман Фомин) с Жоржеттой

(Ольга Ергина). Новоиспеченный господин де ла Суш ступает во главе процессии так, словно выиграл жизнь и успел утомиться этой победой. Скрипичное пиццикато (композитор Полина Шульева) прерывается звуком, напоминающим церковный колокол. Но тут же торжественность сбивается – Кризальд, предстающий здесь в образе священника, чихает и утирает нос платком.

Система персонажей формально выстраивается в вертикаль, где пастырь – на вершине, ближе к Богу (по пьесе Кризальд не облечен саном), в центре – «земные» Арнольф, Агнеса и Орас, живущие в мире чувств, и слуги – носители материально-телесного начала. Однако спектакль чуждается как метафизических, так и «низовых», крайностей, стягивая всех героев к середине. Их уравнивает мизансценический рисунок: они движутся почти одинаково, перемещаясь снизу вверх, сверху вниз, из стороны в сторону. Исключение – Арнольф, чуть ли не беспрерывно пребывающий на сцене. Костюмы (художник Мария Данилова) тоже устраняют иерархию: например, слуги (крестьяне!) одеты не хуже и не беднее господ. Все наряды – разных оттенков серого, условно исторические, то есть не современные, но и конкретной эпохе не принадлежащие. Лишь де ла Суш имеет красные каблуки и трость, призванные подчеркнуть принадлежность к дворянству.

В Кризальде видится больше человеческой усталости, чем одухотворенности. Ему наскучили и пороки, и проповеди, которые произносятся ремесленно, вымученно и дежурно. Изредка он имитирует вдохновение (может, и действительно в него впадает), и тогда его словам вторит храмовое эхо. Снова ирония занижает пафос, в данном случае – через усиление и гиперболу.

Ален и Жоржетта, в свою очередь, кажутся нейтральными персонажами с приглушенной характерностью, свободными от грубой чувственности, более того – практически бесстрастными, хотя и обаятельными. Они словно сбросили масочность, но новую, другую «плоть» еще не нарастили. Их отношение друг к другу остается потаенным: не любовники, но и не друзья. В меру простодушные и хитрые одновременно, добрые и ленивые. Возможно, слишком в меру.

Словом, в спектакле нет ни Бога, ни черта. Он сконцентрирован на посюсторонней жизни, но и быт исторгнут из сценической реальности. Местом действия, в сущности, оказывается не монастырь и не Париж, а пустота, залитая голубым холодным светом (художник по свету Александр Мустонен). Мольер тоже предпочитал свободную площадку

с минимальной бутафорией – аскетизм пространства компенсировался яркой выразительностью актеров[9]. Здесь же умеренна и игра. Темперамент в персонажах есть, но словно свернутый, придавленный формой, боящийся самого себя. К примеру, когда Орас (Станислав Кардашев) рассказывает Арнольфу, как влюблен в девушку, что «мучится в когтях опекуна», и тот по описанию узнает Агнесу, его ярость прорывается только через жест: он с такой силой вталкивает в пол свою трость, что та застревает между досками, и ее приходится с усилием выдергивать. Пыльца злости едва-едва оседает на лице и интонации, тогда как тело остается практически безмолвным. Такая пластическая строгость была особенно характерна для спектаклей, созданных Карбаускисом до прихода в Театр им. Вл. Маяковского; она напоминает, прежде всего, поставленные в РАМТе «Ничья длится мгновение» и «Будденброки».

Хотя и нет здесь мистических туманов, явного «верха» или «низа», все же ощущается присутствие какой-то скрытой силы. С.В. Владимиров отмечал, что «Школа жен» состоит из рассказов[10], и это действительно так. Принцип рассказывания свойственен и режиссуре Карбаускиса. Тут герои то и дело разъединяются, раскалывая поле диалога и разворачивая его в зал. В самом начале Агнеса выходит на авансцену с мольбой во взгляде, совершая молчаливый апарт; обращает к публике реплики и монологи Арнольф. Однако, как и в других постановках режиссера, кажется, что они общаются не со зрителем, а с чем-то или кем-то между сценой и партером. Игра направляется вперед, но летит недалеко, отражаясь от невидимой преграды. При этом заднего предела у пространства нет – помост уходит в черноту, которая то выталкивает, то поглощает персонажей. Иногда опускается задник в виде стены дома, но и тогда темнота виднеется в ее прямоугольных проемах. Лишь однажды нарушается абстрактность этой мглы: туда бросают камень, и летит он долго, если судить по звуку приземления.

Между ролями и актерами есть воздух. Они водят своих персонажей, как кукол, и делают это с любовью. То же – между режиссером и спектаклем. «Высокая комедия никогда не имеет положительного героя. Сатирическое обличение пороков ведется не от лица конкретных персонажей комедии, но от лица самого автора»[11], – пишет Е.А. Дунаева. В постановке Карбаускиса – нет отрицательных героев. Он никого не судит. То подшутит над ними, то залюбуется, а то и пожалеет. В его отношении – разные чувства, но среди них не найдется ни злости, ни презрения, ни равнодушия. Даже Арнольф, в сущности, оправдан.

Е. Матвеев – Кризальд, А. Лобоцкий – Арнольф. «Школа жен».
Московский академический театр им. Вл. Маяковского. Фото Д. Жулина

Анатолий Лобоцкий играет человека, у которого из рук выскальзывает жизнь. Услышав о свиданиях Агнесы и Ораса (юноша выкладывает ему все, не зная, что он и есть тот самый опекун), с досадой произносит: «Позор на весь Париж». Вот что беспокоит его прежде всего. Приходится усилить контроль и вести беседы с будущей женой. Цитирует ей «Правила супружества», написанные явно им самим, и с каждым словом вбивает колышки в пол – из обязательств строится тюрьма; заборчик получается жалконький, но все же. Воспитанница для него – добыча, которую обидно упустить. Позже, упрекая ее в холодности, скажет: «Так смотрят на предмет», имея в виду себя. Однако в начале спектакля так на нее смотрит он. Во взгляде и в интонации есть ласка, но какая-то стальная. Тут больше небрежной снисходительности, чем подлинного чувства. И постепенно, по ходу действия, в герое разрастается любовь.

Монолог «О, жженье адское, подобное клейму!» в конце третьего акта читается всерьез, без комического блеска. Первые строчки – на музыке: фортепиано и скрипка звучат широко и возвышенно. «Ждал меда, выпил яда», – с горечью и гневом говорит Арнольф. Вдруг звуки стихают и – через паузу – «Иль я в нее влюблен?». Снова пауза: «Да, кажется влюблен». В этих простых словах, сказанных так искренно, по-человечески – своего рода кульминация спектакля, одновременный обрыв

Н. Палагушкина – Агнеса, А. Лобоцкий – Арнольф. «Школа жен». Московский академический театр им. Вл. Маяковского. Фото Д. Жулина

души и взлет. Он пробует приободриться, пришпорить ощущение могущества: «Я буду действовать так властно, как могу», – но немедленно выясняется, что даже поднять лежащий под ногами камень не хватает сил. Тогда Арнольф достает вязаную авоську, вталкивает его туда, как бы унося отяжелевшее от любви сердце, и под ту же мелодию бредет вверх, тяжело опираясь на трость. В фигуре моложавого, красивого и красующегося мужчины появляются стариковская сгорбленность, слабость и величие одновременно.

Даже Ораса он – будто против собственной воли – любит. После того, как побитый (по его же приказу!) юноша приходит к нему сетовать на жизнь, заботливо накидывает на него свой плащ и утешает, перестав злиться. Уже не считая того, что дает денег, по неведению оплачивая побег собственной невесты.

Если возможно полное совпадение актера и образа, то случай Станислава Кардашева и Ораса именно такой. Он играет молодость, «буйство глаз и половодье чувств», состояние, когда дышишь жадно и никак не можешь надышаться. «Во мне теперь такой избыток!», – восклицает юноша, и именно эту избыточность чувственной стихии передает актер. Его высокое происхождение в роли пропущено – герой предстает восторженным мальчуганом в кепке и коротких штанишках, в котором

детство еще не остыло, а мужественность не успела загустеть. Самый подвижный и внешне беспокойный персонаж: крутится, сучит ногами, то на полу растянется, то вдруг подскочит. У Арнольфа – «пропала жизнь», у Ораса – расплескалась.

Агнеса, напротив, пластически «сжатая». Сперва она кажется искусственной с ее медленной речью, по-детски высоким голоском и плаксивостью. Амплитуда эмоциональной жизни героини сужена. Но все это находит психологическое оправдание. Что видела эта девушка, кроме рукоделия и стен монастыря? Она словно заледенела в одиночестве. Наталья Палагушкина признается в интервью, что роль дана на сопротивление. Характерный прием Карбаускиса. Решение обогащает образ: очень живая, экспрессивная актриса вливает свой темперамент в почти марионетку, в девочку-Пьеро. Эволюция героини – постепенное высвобождение внутренней свободы.

Как ни удивительно, утрированная меланхоличность не только не усыпляет комизм, но усиливает его. Однако смех не берется силой ни в сценах с Агнесой, ни в прочих – играют так, будто он не особенно нужен. Юмор рождается как бы нечаянно, словно лепесток с цветка слетает.

Бедная девушка любит, как умеет, даже своего опекуна, хотя могла бы ненавидеть. У Арнольфа чувство требовательно, у Ораса оно будто кипяченое, пузырится и радостно бурлит, любовь Агнесы – нежность, причем деятельная, проявленная в поступке, в жесте, не только в слове. Она целует камень, который де ла Суш велит ей сбросить на возлюбленного, и не просто привязывает к нему письмо, как предлагает пьеса, а вышивает послание на шейном платке. Когда Арнольф хитростью ловит ее, не давая сбежать, говорит искренне, до слез сожалея: «Когда бы на земле была такая сила, / Чтоб изменить меня, – я вас бы полюбила». Садится рядом и на его ладонь кладет свою, слушая отчаянное, пылкое признание.

«Любовь пронзает нас, как нежная игла», – на последнем слове Агнеса ранится об иголку (не такая уж и нежная, выходит). Арнольф немедленно, как, вероятно, проделывал не раз, спешит на помощь: жестом заставляет отвернуться, дует на палец и оборачивает лентой. Ироническая дымка клубится над действием почти неотступно, но, когда несчастный опекун вопрошает «Кто вернет мне *десять лет*?», она рассеивается. Слова звучат с драматическим, если не трагическим, надрывом, не открытым, сдавленным. Элегантность формы не позволяет спектаклю соскальзывать в излишнюю чувствительность.

С. Кардашев – Орас, Н. Палагушкина – Агнеса, А. Лобоцкий – Арнольф. «Школа жен». Московский академический театр им. Вл. Маяковского. Фото Д. Жулина

Развязка стремительна. Объявляются отец Агнесы Энрик (Константин Константинов) и отец Ораса Оронт (Виктор Довженко) и изъявляют волю женить своих детей, чему те страшно рады. (Развернуться актерам в этих почти служебных персонажах сложно – они просто сворачивают сюжет.) Не в силах вынести позора, де ла Суш убегает прочь. Кризальд произносит последнюю реплику пьесы: «Пойдем помолимся Небесному Творцу, / Который нас привел к счастливому концу». Спектакль на этом мог бы закончиться, но режиссер дописывает историю. Когда все рассядутся на скамейках невидимого храма, Арнольф – суровый, мрачный, порывистый – вернется. Орас передаст ему молитвенник, и они станут бесшумно молиться, – каждый по-своему, но вместе. Финал открыт, что дальше – неизвестно, но «злодей» (самый несчастный из всех) не изгнан, а прощен, и остается среди тех, кто ему дорог.

«Мольеру абсолютно чужд учительский тон. Морализаторство в его комедиях всегда осмеивается. Он слишком француз, чтобы впадать в пафос и поучать кого бы то ни было»[12], – пишет Е.А. Дунаева. Карбаускис не француз, но то же можно сказать и о нем.

В «Школе жен» нет урока, но есть мысль. У современника Мольера, испанского драматурга Кальдерона была пьеса под названием «Жизнь есть сон». Спектакль Миндаугаса Карбаускиса о том, что жизнь

есть жизнь, что невозможно принудить ее двигаться по рукотворному фарватеру – она разливается и пересыхает, повинуясь тайной силе или тайной слабости, своим непостижимым инстинктам и капризам. О том, что даже в накренившийся мир любовь умеет проникать. О том, что есть прощение.

[1] *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. М.; Л.: Academia, 1936. С. 205.

[2] *Мокульский С.С.* О театре. Сост. Н.Г. Литвиненко, Вступит. ст. Л.А. Левбарг и Е.Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1963. С. 214.

[3] *Бояджиев Г.Н.* Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М.: Искусство, 1967. С. 132.

[4] *Бояджиев Г.Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. 3-е изд., испр. М.: Просвещение, 1988. С. 159.

[5] *Бентли Э.* Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. С. 282.

[6] Там же. С. 266.

[7] *Бартошевич А.В.* Театральные хроники: Начало двадцать первого века. М.: АРТ, 2013. С. 105.

[8] Там же. С. 106.

[9] *Дунаева Е.А.* Эволюция фарса и фарсовые формы в высоких комедиях Мольера: К проблеме сценического текста в комедийном театре XVII века: дисс. на соиск. уч. степ. доктора искусствоведения: специальность 17.00.01 – театральное искусство. М., 2000. С. 88.

[10] *Владимиров С.В.* Действие в драме. 2-е изд., доп. СПб.: СПбГАТИ, 2007. С. 102.

[11] *Дунаева Е.А.* Указ. соч. С. 385.

[12] Там же. С. 81.