

Анастасия Иванова

ШУТОВСКАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ

ПО МОТИВАМ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

АКТЕРА РУССКОГО ТЕАТРА АЛЕКСЕЯ ВЕРТКОВА

Встречи критика с актером (если говорить о нем как о герое театроведческого текста) происходят по-разному.

Чаще всего очередное посещение спектакля вдруг оборачивается потрясением. И начинаешь судорожно восполнять пробелы, жадно досматривая все не виденные прежде работы этого артиста и кусая локти от того, что многие роли остались только на бумаге или несовершенных видеоносителях. Другой случай – какое везение! – когда твое профессиональное взросление совпадает (или почти совпадает) с профессиональным взрослением твоего героя, когда первая встреча происходит там, где берет начало его актерская биография: в студенческих аудиториях актерского или режиссерского факультета, на курсовых показах или на дипломных спектаклях. Когда мы пришли на первый курс в ГИТИС, женовачи начинали свой последний учебный год. Их спектакли стали для нас своеобразным посвящением в профессию. Первыми были «Мальчики», октябрь 2004 г.

Прошло тринадцать лет, но я до сих пор отчетливо помню – так, словно на днях вышла из 39-й аудитории ГИТИСа – штабс-капитана Снегирева. Возможно, воспоминаний не хватит на «портрет в роли», но их достанет, чтобы передать впечатления от этой встречи и соединить в эмоциональном восприятии прошлое и настоящее.

Удивительно долго не проступает на бумаге имя моего героя. Словно нужна для этого подготовка, как для прыжка в воду. Но пора набрать побольше воздуха и написать: *АЛЕКСЕЙ ВЕРТКОВ*.



В последней премьере СТИ есть мгновения, когда на пустой сцене остается, чтобы прочитать сожженные страницы романа, один Воланд. Алексей Вертков стоит в луче света, вполоборота к зрительному залу. Звучит текст, шелестят страницы, и оживает, наконец, великий роман – не только Мастера, но и его автора.

А. Вертков

Голос актера – пластичный и гибкий – запоминается, возможно, прежде него самого.

Стоит прикрыть глаза, и услышишь слегка дребезжащий голос штабс-капитана Снегирева, доносящийся из 39-й аудитории. Дрожащий и надломленный на людях, в домашнем кругу он приобретает ноты теплой заботы, бесконечной и мягкой привязанности. Только что наполненный трагическим отчаянием, голос внезапно делается заискивающе юродским, но вскоре в нем прорывается самолюбивая запальчивость оскорбленного достоинства.

А вот со сцены Учебного театра ГИТИСа доносятся певуче-округлые интонации шута Оселка. Он может мгновенно превратить в патоку брюзжаще-взедливый (в разговорах со строптивой Розалиндой-Ганимедом) голос. Надолго сладости не хватает, и простушке Фебе приходится мириться с привычной терпкой язвительностью ее избранника.

Самыми прямодушными голосами в коллекции Алексея Верткова, вероятно, обладали обломовский Захар («Об-ло-мовщина») и старый чиновник Маргаритов («Поздняя любовь»). Внятному и крепкому Захару (на контрасте с его амебисто-нерешительным барином) под стать был нарочито бесцветный голос. Эта бесцветность обладала какой-то неодолимой весомостью, даром убеждения. Внешне слабому, тщедушному Маргаритову соответствовала глуховатая, стариковски вязкая, к финалу становившаяся горько-медлительной, речь.

Впервые услышанные на сцене ЦИМа крикливый нутряной баритон Доримедонта Рогожина («Захудалый род») и маслянисто-елейный тенорок Утешительного («Игроки») раскрывали характеры персонажей. Едкий домочадец графини-бабушки петушился и ерепенился в дон-кихотском стремлении к справедливости, в то время как по-кошачьи грациозный шулер вкрадчиво устанавливал справедливость свою. И обоих ожидали метаморфозы: хвастливый забияка – пусть на время – оказывался

восторженным влюбленным, в его голосе проступала неведомая прежде нежность, кротость; а за маской лихого игрока обнаруживался расчетливый стратег – тенорок начинал звучать надменно, веско выводя казенные нотки.

Ожидаемо театральный, величавый голос артиста Тигрова («Записные книжки» по Чехову) сменялся блеклостью речевой манеры Алексея Федоровича Лаптева («Три года») и заполошным, порой задыхающимся от активной жизнедеятельности, но звонким баритоном Александра Петровича Калабушкина («Самоубийца»).

И появлялся Веничка – вероятно, самое совершенное создание Алексея Верткова («Москва-Петушки»). Он весь – музыкальный инструмент, исполняющий от первой и до последней ноты свою горько-сладкую поэму. Звук – то ломкий и надтреснутый, то скорбный и страстный – становился почти хрустальным, когда воспоминания о девушке-балладе достигали высшей точки, за которой чувственное на миг сменялось платоническим. И горько было во второй части спектакля от того, что чистый голос солиста все активнее – пока не умолкнет совсем – заглушается оркестром. В таком музыкальном исчезновении есть смысловая правда, но в сценическом воплощении она не точна. Особая роль центральной партии предполагается даже режиссерски, но Солисту мешают выйти на финальную кодую: не дают ему ни должного разбега, ни емкой паузы.

...А Воланд продолжает читать роман. Намеренно монотонно, не форсируя звук, не играя в театр у микрофона, не стараясь быть понятным или хотя бы услышанным. Просто читает. Для себя. Про себя. И чтение это накрывает зрительный зал, проникает в каждого, заселяя его сознание творимыми тут же образами. Так заполняет пространство магия голоса актера, слушая который, не только очаровываешься его звучанием, но следуешь за мыслью, им высказанной. Дар убеждения и дар вовлечения. Что еще нужно?



Театр, однако, – искусство визуальное. И без описания пластики артиста его портрет будет неполон. Но что интересно – попытки мысленно представить Алексея Верткова в движении по сцене проваливаются. Причины здесь, пожалуй, две: «техническая» и «смысловая».

Первая связана с решением пространства у Александра Боровского и Сергея Женовача. Свободного пространства в их спектаклях практически нет. Оно обрезано пустыми рамами картин в «Захудалом роде», дверными проемами в «Самоубийце», узкими проходами между карточными столами в «Игроках», еще более тесным расстоянием между перилами веранды и спинками стульев в «Записных книжках» (позже открывающаяся арьерсцена остается преимущественно пустой, лишь изредка допускает к себе кружащиеся в танце пары). И – как апофеоз ограничений – скопление взгромоздившихся одна на другую больничных коек, по которым только и возможно перемещение героев. В «Мастере и

*А. Вертков – Воланд.
«Мастер и Маргарита».
Фото А. Иванишина*

Маргарите» тоже не разгуляешься. Воланд на больничном стуле или на крошечном, парящем над распахнутой, наконец, сценой балконе, то на пятачке, выделенном узким лучом света.

Довольно места только в постановке поэмы «Москва–Петушки». Но движение Венички по белу свету настолько внепространственное, что порой кажется, будто актер не движется по залу и сцене, а «оказывается» то там, то здесь. Только что он рассуждал о смысле жизни, стоя под огромной люстрой, нависающей над зрителями, а в следующую минуту – со своим неизменным портфелем-дипломатом – уже на сцене, пытается достучаться до несговорчивой официантки привокзального буфета. Вот пропускает очередной стакан со случайными попутчиками, а через минуту – будто кино-монтаж, чередование кадров – оказывается в объятиях возлюбленной.

Актерскую манеру Алексея Верткова статика характеризует сильнее, чем движение. В этом вторая – «смысловая» – причина. Выразительность позы и жеста – увы, почти устаревшие понятия, оставшиеся где-то в «достаниславском» театре. Вертков охотно черпает из этих, казалось бы, пра-театральных истоков. Его роли можно разложить на живописные карточки, где одна яркая эмоция будет сменяться другой, не менее яркой.

Отчетливее всего, конечно, смену таких кадров можно наблюдать в «Захудалом роде». На сцене стоят пустые рамы, заботливо подготовленные, дабы в них можно было расположиться. Вскинутая кверху рука с напряженно вытянутыми пальцами, лицо в три четверти, легкая полуулыбка – парадный портрет успешного помещика Рогожина готов. Вот рука картинно опустилась на эфес шпаги, спина выпрямилась, голова слегка откинулась назад, губы искривила усмешка – «Доримедонт готов



ответить на оскорбление». Подбородок опущен на грудь, плечи слегка ссутулены – «Грусть Рогожина»...

Отточены жесты всех персонажей Верткова, даже самых «нетеатральных», таких как Алексей Лаптев. Только рисунок здесь другой – не маслом, а карандашом. Движения героя актер затушевывает, линии словно не доводит до конца. Жест не размашистый, а зажатый, ограниченный каким-то невидимым зрителю коконом. Кажется, нет толком ни одного полного оборота, ни единого свободного шага. Продуманная скованность не отменяет богатства эмоциональных состояний.

Обычно жесту соответствует мимика, но здесь – в этом тоже уникальность Алексея Верткова – ситуация обратная. Если обращать, перебирая фотографии спектаклей, внимание на позу и жесты его героев, то спутать одного с другим практически невозможно. Если же смотреть только на лица, их не различить. Очень своеобразное, грубовато вылепленное, неизменно притягивающее взгляд лицо артиста Верткова остается неизменным. «Присутствие себя» в любом персонаже постоянно и ненавязчиво.

Глаза Снегирева жили наперекор его нескладной фигуре, голосу, которым штабс-капитан пытался управлять, владеть им, чтобы сохранить чувство собственного достоинства. Глазам он был не хозяин. Они жили свободно, как не мог жить он сам. Они страдали.

Глаза Алексея Верткова умеют молить. Молить о любви и спасении, что для Венички – почти одно и то же. Умеют они цепко наблюдать, впиваясь в собеседника, вычитывая все его чувства и помыслы, – навык не лишний для Степана Ивановича Утешительного.

Глаза Верткова умеют мягко лучиться. Насмешливо-иронично – у шута Оселка. Смиряться с неизбежным – у Маргаритова. Излучая уверенность в завтрашнем дне да и просто в жизни, как у Захара. Уверенность, столь необходимую его нерасторопному хозяину.



Глаза актера умеют думать. Не выражать мысль, а думать. Думать одновременно о прошлом, будущем и настоящем. Так – у Воланда, в одиночестве вглядывающегося в рукописные страницы.

Иосиф Юзовский писал о Марии Бабановой, что она запоминается не столько как творимые ею образы, сколько как актриса. Нечто подобное можно сказать и о Верткове. От спектакля к спектаклю зритель наблюдает за развитием сквозного персонажа, существующего словно бы над конкретным героем пьесы – шута или, «в русской транскрипции», юродивого. Лицедейства, как ни странно это звучит, в природе Алексея Верткова практически нет, поэтому мы говорим о шуте как о личности, обладающей знанием об истине и справедливости, способной донести до людей правду даже ценой жизни (как Рогожин).

Интересно, что именно Шут из «Короля Лира» в Новосибирском драматическом театре п/р Сергея Афанасьева был первой ролью Верткова на профессиональной сцене.

*А. Вертков – Венечка.
«Москва–Петушки».
Фото А. Иванишина*

Позже, в дипломном спектакле (из тех, что составили основу репертуара Студии театрального искусства) – Оселок («Как вам это понравится», режиссер – Александр Коручеков). Всего две роли западноевропейского репертуара. Обе – шекспировские шуты. Возможно, они совпали с мироощущением актера. Возможно, его дополнили. Но отныне в большинстве последующих ролей так или иначе проступает эта коронная шутовская мудрость, этот ироничный взгляд на жизнь. Отсюда, к слову, и такая концентрация внимания на голосе, жесте и взгляде. Ведь что еще надо шуту, чтобы донести свою правду, чтобы быть услышанным?..