

Татьяна МОСКВИНА

ТЕАТР. АКТЕР. СЧАСТЬЕ

Не имею сверхценных идей о том, каким должен быть театр. Театр мне ничего не должен. Он явно превышает меня – без меня был и будет. Пересеклись мы с ним ненадолго, всего-то на время моей жизни.

Сомневаюсь в концепциях. Ценю мгновения. Иду в театр и приговариваю: ничего, жить можно. Что-то вырабатывает тело театра – то ли «голубое сало», по Сорокину, то ли «бледный огонь», по Набокову. А мне того и надобно. Я – старая театральная крыса. К примеру: видела весь репертуар ленинградского Театра музыкальной комедии за 1972–1979 гг. Все спектакли и не по одному разу. Думаю, без таких зрителей жизнь театра (конкретного театра, одного театра, вот именно этого театра) – пуста и призрачна.

В жизни театральной крысы главный вопрос – это вопрос личного театрального счастья. Он, бывает что, никак не пересекается с театроведением и театральной критикой. А бывает, что пересекается. Скажем, за те годы, что Юрий Бутусов возглавляет Театр имени Ленсовета в Петербурге, у него образовался устойчивый фан-клуб. Именно на его спектаклях, критикой признанных, царит приятно напряженная и восторженная атмосфера. Некоторые зрители ходят на спектакли по нескольку раз – говорят, что хотят вникнуть и постичь. На самом деле, конечно, хотят того же, что и все смертные – повторить один раз бывшее счастье. Тут мы имеем радостное совпадение критики и зрителя, довольно редкое. Те же критики многократно воспевали современный Александринский театр, однако приятно напряженной и восторженной атмосферы зрительского возбуждения и предвкушения там нет. Скорее, преобладают вежливое удивление и недоумение, сопряженные с готовностью ознакомиться с некими формами театрального бытия. Почему в Александринке нет счастья? По тем же причинам, по каким не удалось до сих пор полностью преодолеть архаичный, неудобный, да попросту неприличный способ размножения рода

человеческого. Архаический, он же – «старый казачий» способ размножения, все-таки до сих пор господствует.

Есть архаический вид и у личного счастья театрального зрителя – это актер, сила его воздействия, контакт его с аудиторией. У Александринки силы воздействия актера и его полноценного контакта с аудиторией, как правило, нет. А в спектаклях Бутусова – есть. При любых вольностях, при любом полете фантазии, режиссер не забудет про актера, да что там – «забудет»: Бутусов с исключительной настойчивостью «ввинчивается» в самую сердцевину актерского существа, разбивает вдребезг все его уютные штампы, добывает скрытые резервы и налаживает новую энергию существования.

В спектакле Бутусова «Город. Женидьба. Гоголь» (2015) форма пьесы деконструирована, представление не начинается и не заканчивается «по Гоголю», хотя почти весь текст автора предъявлен без изъятий, только он разобран на кусочки, и некоторые пассажи повторяются несколько раз. Добавлены фрагменты иных сочинений Гоголя («Записки сумасшедшего»), тексты из Достоевского и Цветаевой. Это обычное дело в «кабаре Бутусова», где действуют, как известно, вольные комедианты, всегда готовые не только продекламировать классический текст, но и сплясать, сыграть на пианино, трубе, гитаре, своих нервишках... Бутусов четко выделяет из населения пьесы трех женихов – Яичницу, Жевакина, Анучкина – как трио клоунов. Поручает эти роли трем комикам театра – Сергею Мигицко, Александру Новикову и Евгению Филатову. И с них начинается спектакль.

Это грустные петербургские клоуны в черных костюмчиках. Они кучно стоят у круглого столика со своими стаканчиками. Деликатные,



Сцена из спектакля
«Город. Женитьба.
Гоголь».
Театр им. Ленсовета.
Санкт-Петербург

С. Мигицко – Яичница,
А. Новиков – Жевакин,
Е. Филатов – Анучкин.
«Город. Женитьба.
Гоголь».
Театр им. Ленсовета.
Санкт-Петербург

нежные существа. Даже когда их тянет попеть от души, они отрывисто-печально, вполголоса пропевают две-три фразы из хороших советских песен и внезапно замолкают. Потом, вновь собравшись с душевными силами, выпевают максимум куплетик и опять останавливаются, несчастными замороченными глазами глядя в хохочущий зал. Суть комизма в том, что Мигицко (вообще почти что и гений), Новиков и Филатов – актеры ярко-красочные, и их трагикомическая «сурдинка» специально изобретена режиссером для этого спектакля. Где «счастья нет и быть не может» – не итог, это предпосылка, условие существования. Счастья нет и быть не может, но люди, вопреки рассудку и собственному горестному опыту, вновь пытаются что-то найти в мираже не злобного, но исключительно призрачного Города.

Это такой, знаете ли, Город... Вот из двери в глубине сцены, белой двери, как будто висящей в воздухе, выпрыгивает бодрой лягушкой существо с огромными розовыми ушами и розовом же костюмчике в обтяжку – Кочкарев (С. Перегудов). А его поджидает пышная сваха (Г. Субботина), прилежно вычесывающая собственный, из-под юбки торчащий, крупный длинный хвост в полосочку. Ясно дело, черт и ведьма, и появление их в гоголевском мире



куда как уместно. Правда, это только одна сцена, дальше и уши опадут, и хвост под юбку обратно спрячется, у режиссера хватит вкуса не нажимать и не настаивать, пошутил – и хватит. Однако же дело сделано, намек принят. И авторы Города, Петр с Екатериной, мелькнут ненадолго – как фрики для экскурсантов, а все-таки, а все-таки... и вот в этом, постепенно проступающем, насквозь литературном Городе (где главный жених, Подколесин в исполнении О. Федорова – серьезнейший господин, мрачный чиновник в очках и с портфелем), на полных правах живут уморительные «призраки гоголевских женихов». Их уловили и воплотили

наши клоуны, в память обо всех психованных, замурзанных, навеки испуганных и обездоленных одиночках как бы мужского рода, к которым одна только невеста придет – «девушка с косой». У каждого клоуна будет соло, но запоминаются они, главным образом, вместе – трио деликатных привидений.

И, несмотря на изобретательность режиссерских инноваций (в изобилии), когда трио клоунов ближе к концу представления покидает сцену – градус увлеченности зрителя идет на спад. Инновации попадают в нерв, когда идут через актеров, и повисают в воздухе, когда осуществляются помимо них. Пусть в обновленном виде, но все то же старое счастье ожидает, если ожидает, зрителя.

Владимир Туманов поставил «Грозу» А.Н. Островского на сцене Санкт-Петербургского Театра на Васильевском (2016) тоже с большим количеством инноваций. Образы Сумасшедшей барыни и странницы Феклуши соединены в один – эксцентричная падшая женщина (Т. Калашникова) в шляпке, с вечной сигаретой в зубах и драных колготках в сеточку, живет на берегу, за лодкой (а лодка в центре сцены – это

главный образ сценографии С. Пастуха). Как бы олицетворяя тезис Кабанихи «вот куда воля-то ведет».

Кулигин (М. Николаев) – разумеется, никакой не изобретатель, а умный, талантливый жулик, предводитель целой шайки «веселых нищих». Борис Григорьевич, возлюбленный Катерины, ловко играет на саксофоне, конечно, противостоящем залихватской местной гармошке... Однако центральной коллизии инновации не затрагивают: Катерина (Е. Мартыненко) – действительно прекрасная и душевная молодая женщина, а ее свекровь Кабаниха (Н. Кутасова) – душная тиранка, правда, злобность ее объяснима, Кабаниха стареет и страстно хочет удержать то немногое радостное, что осталось в ее жизни (визиты вальжажного соседа Дикого, почтительность сына Тихона). В спектакле много мелкой, подробной актерской игры, явно возникшей из импровизаций на темы пьянства, обмана, флирта, все это зритель легко считывает и понимает. А вот когда

Сцена из спектакля «Гроза».
Театр на Васильевском.
Санкт-Петербург





Н. Медведева – Татьяна Даниловна,
А. Хатников – Краснов.
«Отелло уездного города». МХАТ. Москва

на сцене появляется Тихон – Сергей Агафонов, зритель вмиг поднимается на иной уровень общения со сценой.

Вообще-то Тихон, подневольный сын Кабанихи и муж Катерины, чаще всего удаётся актерам – роль хороша, «с глубинкой». У Агафопова – острейший внешний рисунок, его Тихон выражает свою угнетенность и подневольность не в мрачной замкнутости, напротив, он непрерывно движется, дергается, подпрыгивает, полутанцует. Он чуток к угрозе, как насекомое, стремителен и легок, но эта стремительность и подвижность – ужасной природы, она не от свободного живого развития, это острый психоз. Террор материнской любви придавил в нем мужское начало, опустошил, выпотрошил, превратил в «нечто», в какого-то человечка-кузнечика, которого ни любить, ни даже жалеть невозможно. А притом Агафонов – симпатичнейший артист, художавый, с замечательными глазами, удивительно пластичный, обаятельный, и это режиссер Туманов разглядел в нем злосчастного раздавленного Тихона. Причем – раздавленного буквально. Когда Катерина признается в измене, Тихона разбивает паралич, и последнюю свою сцену он проводит с костылями. Но это уже пошли опять инновации, сами по себе безвредные, порою даже интересные, однако не имеющие свойства художественной необходимости, так выразимся. То есть и без костылей

Тихон-Агафонов без зазоров входит в плотный контакт с публикой. «Сыночка» Кабанихи мы знаем, опознаем безошибочно, мы видели-перевидели в жизни этих погибших людей, которым так страшна жизнь, всякая жизнь, которым вот сейчас нужен кусочек свободы, чтобы убежать, напиться, забыться, уснуть... Сеющие несчастье вокруг, они не злы и не добры. Они... никакие. Как будто не родились, а так и замерли в утробах своих страшных матерей...

Так что ж, спросит читатель, без режиссерских «инноваций» – лучше? Я этого не говорила. Напротив того, думаю, что театрального счастья (если за счастье принять силу и глубину актерской работы) вообще на свете немного. Бывает, что актерская работа возникает внутри новаторского режиссерского проекта. А бывает, что она существует в произведении консервативной формы. Все бывает, ага. Скажем, Владимир Бейлис, работающий в основном в Малом театре, – режиссер устойчиво-консервативного направления. В МХАТе имени Горького идет его новый спектакль, «Отелло уездного города». Спокойно и добротно, в хороших, в меру нарядных костюмах, на фоне подробных декораций В. Серебровского (художник славен тем, что полностью обставляет жилища героев мебелью и посудой, вдобавок прописывая вид из окна до нескольких километров), артисты рассказывают нам пьесу Островского «Грех да беда на кого не

живет». Выпавшая из современного театрального обихода пьеса когда-то произвела сильное впечатление на современников, скажем, на Ф.М. Достоевского, и он явно оттуда позаимствовал интонации и ритмы своего Парфена Рогожина. Дикция в МХАТе имени Горького – сильная сторона труппы, текст у Островского... что толковать, ясно все с Островским, так что публике тоже – спокойно и комфортно. Конечно, искушенный зритель привык, что в современном театре сценография создает образ спектакля, а не является нейтральным фоном для действия, и что хорошо для мещанской комедии – вряд ли годится для трагедии (а «Грех да беда» – трагедия). Но ведь и это ни на каких скрижалях Моисеевых не прописано. Отчего же сильнейшим душевным драмам не происходить среди шкафиков, чашек и кувшинчиков? Так вот, выходит актер Александр Хатников в роли лавочника Льва Краснова, и все на сцене преобразается. Хатников, статный русский красавец с глубокой и страстной артистической натурой, абсолютно поверил в существование своего героя и стал им. Его ревность – не многословная литературная ревность, а борьба человека за свое счастье, свой дом, свою обожаемую жену. Он в дом свой входит не привычно-рутинно, входит как в храм, созданный собственными руками, он всегда пребывает в высоком напряжении душевных сил. Большинство актеров в спектакле оживают только вместе с текстом, по принципу «внимание – говорящему», а Краснов-Хатников живет всегда, и тогда, когда помалкивает, взглядывая на окружающих, напряжен не меньше, чем во время разговора. Ума, пожалуй, что и нет, воспитания никакого, речь грубоватая, повадки звероваты – а душа огромна, беспокойна, рвется к радости и легко обваливается в несчастье. Чрезмерность любви Льва Краснова (для его среды любить жену – это что-то неприличное) обрушивает его мощь, изъязвляет мужественность, замыкает в одиночестве. Сильный мужчина, он уязвим и беззащитен. Особенно хороша сцена в последнем действии, где жена переменила Краснову рубашку, с будничной зеленой на праздничную белую с шитьем. Жена уже

оговорилась с давним знакомым барином на свидание, она, если не изменила мужу фактически, то душевно – конечно, изменила, любви в ней нет, она лжет и обманывает доверившегося ей. А еще не знающий меры своего несчастья Краснов замирает от прикосновения любимой, ликует, и, можно сказать, внутренне танцует – а так-то он человек степенный, с повадкой собственника... И что зритель? Да с первых мгновений игры Хатникова прилипается к нему неотрывно. У публики есть какое-то животное «чувство актера», и если она может увлечься дешевой – особенно, если артист старательно выманивает реакцию – то настоящую работу она не пропустит ни за что.

Заглянем в еще одну постановку В. Бейлиса – на этот раз, в Малом театре. Я не собираюсь преувеличивать роль и значение этого режисера для отечественной сцены, но у нас сегодня «все глядят в Наполеоны», оригинальничают и хвалятся «новаторством», а Бейлис – добросовестный, трудолюбивый служитель театра, ставящий крепкие и, кстати, кассовые спектакли. Мне такие люди нравятся. Без них нельзя. Так вот, в постановке детектива Р. Тома «Восемь любящих женщин», среди нормальных, привычных актерских работ консервативного рисунка, мы отыщем одну «ненормальную» – это Людмила Титова в роли Огюстины. Огюстина эта – самая злосчастная из «восьми любящих женщин», она обездолена и обойдена капризной госпожой – жизнью, и находится в состоянии острого депрессивного психоза, которое наша героиня не скрывает, но гордо предъявляет всему враждебному миру. Сердитое замороченное существо в бесформенных тряпках появляется на сцене, чтобы показать, как ее, прекрасную и замечательную, все унижают, мучают, презируют и как она за это всех ненавидит. Актриса играет строго в комедийном регистре, отчего ее очкастая придурковатая тетка, забившаяся в агрессию от обиды на жизнь, становится не только предельно узнаваемой, но и привлекательной. Сквозь улыбку – ее жалко... А зритель? Зритель опознает свое счастье с первых минут появления Огюстины – Титовой и сопровождает всю ее игру одобрительным смехом радости, в котором звенит нота



Сцена из спектакля.
«Восемь любящих
женщин».
В центре И. Муравьева –
Бабушка.
Малый театр. Москва

поощрения полюбившегося актера – «ты играй, играй, мы здесь, мы понимаем тебя...».

Когда это тихое счастье – видеть хорошую актерскую работу – у меня отбирают, хотелось бы знать, во имя чего и для чего? Вот у Бейлиса я вижу Хатникова, вижу Титову, и время моей зрительской жизни проходит не зря. А на «Борисе Годунове» Богомолова в театре «Ленком» оно проходит впустую, поскольку даже сам режиссер, наверное, не станет утверждать, будто артисты у него что-то «играют». Они «участвуют», присутствуют на сцене, но работой это назвать затруднительно. В чем труд, скажем, Марии Мироновой, которая в «Борисе Годунове» выходит на сцену, нечто напевая, а нам поясняют, что это – популярная польская певица Марина Мнишек. Если бы она вышла на сцену и мы сразу поняли, что это популярная польская певица, еще можно было бы говорить о какой-то там «работе»...Кстати, часто слышу о том или ином шалуне-режиссере – «но он же талантлив» – и не очень понимаю: коли режиссер отказывается от действенного анализа пьесы, сходу обрушивая ее, и не работает с артистами, то как, с помощью чего можно определить его талант? Как говорил Порфирий Петрович Родиону Романовичу: вам, необыкновенным-то людям, может, какие клеймы надо ставить при рождении, чтоб отличить вас от обыкновенных? Где, в чем проявляется талант режиссера, если драма разодрана в клочья, а актеры дуркуют на сцене?



Л. Титова – Огюстина.
«Восемь любящих
женщин».
Малый театр. Москва

Ничего, жить можно. Жить можно, ничего. Сегодня забежишь в ТЮЗ московский, посмотреть, «хороша ли девица Боярская», завтра в СТИ к Женовачу заглянешь, как там Вертков (питаю слабость; не одинока в том), в Санкт-Петербурге есть «Мастерская» Козлова, где все молоды, веселы, талантливы, да и в «блестательных закоулках», вроде Музея Достоевского, можно набрести на оригинальнейшее зрелище вроде «Любви и смерти Кости Треплева» (вариации Вениамина Фильштинского и четверых артистов на темы «Чайки»); а там, нежданно, вдруг какой-нибудь курс выпускников ворвется на сцену, не желая ничего знать, о том, что модно в этом сезоне, но чтобы – свое сказать, выкрикнуть, сверкнуть... бледный огонь, знаете ли. Может, он и вечный, кто его знает.