PRO НАСТОЯЩЕЕ

Елена Горфункель

ЧТО УЖЕ СДЕЛАНО

Андрей Могучий во главе Большого драматического театра три года. За своей спиной он мог слышать, а мог и не слушать разговоров о том, что театр под его руководством погибает, что репертуар не тот, окружение не то. Бесцеремонно возражали критики, сомневались чиновники, требовала к ответу публика, актеры шли в открытую атаку и публично задавали судьбоносные вопросы.

Некоторые шаги главрежа вызывали удивление, если не досаду. Например, сразу после капитального ремонта БДТ на спектакле «Что делать» поверх только что обновленных кресел партера воздвигался временный металлический амфитеатр. Он превращал классический интерьер в подобие стадиона для шоу. «Надругательство» над голубым бархатом и лакированным деревом потребовалось для спектакля по роману Николая Гавриловича Чернышевского и предполагало что-то вроде молодежной тусовки – обсуждения и диспутов. Да и вел спектакль диджей (модератор, лицо от театра), старательно вовлекавший публику в спор. Остатки старой публики на его «провокации» не поддавались, а новые зрители привыкли говорить совсем о другом – не о красоте, идеалах или ценностях бытия.

Спектакль «Что делать» казался решительным жестом, не согласованным с традицией и надеждами благополучной во всех отношениях, кроме художественного, труппы. Столь же смелой и не вполне успешной была «Алиса» в филиале на Крестовском острове. Спектакль был рассчитан на авторитет Алисы Фрейндлих. Она стал вдвойне Алисой: собой, со своей историей-биографией, и героиней английской сказки, перенесенной в реальность XXI века. Фабулу обволокли скетчами на темы книги, жизни актрисы и времени; зал одели в белые одежды, меняли местами публику и сцену – словом, борьба с театром прошлого шла всерьез.

Потом – «Пьяные» по Ивану Вырыпаеву, «прыжок» в интеллектуальную игротеку, в нее, наряду с молодежью, были вовлечены актеры среднего поколения. Высококачественная пантомима плюс небольшой процент «раздумий» о смысле. То, что Могучий МОЖЕТ, было ясно, но ЧТО и КАК у него выйдет в рамках этого театра, этой труппы, этого наследия, оставалось непроясненным. Он, разумеется, уже не автор «Формального театра» (незабываемое огненосное «Орландо фуриозо»); не мастер многофигурных полотен на нестандартных подмостках по нестандартной прозе («Между собакой и волком»), он попробовал и умеренный традиционализм на академической сцене, что видно было по постановкам в Александринке («Изотов», «Счастье», «Иваны»), но утвердить себя в Большом драматическом получилось не сразу. Если учесть, что параллельно спектаклям Могучего в БДТ шли постановки других режиссеров – и спорные, и просто проходные,– положение театра действительно вызывало опасения.

«Гроза» – сразу нужно сказать – шаг выразительный. В ней искания прежнего Могучего и Могучего нового соединились. «Гроза» – манифест уличной, формальной

театральности в границах ярусной архитектуры и приоритета актеров. Пьеса из того же «программного», школьного списка, как и «Что делать». Выбор подтвердил намерения главного режиссера БДТ: он ищет капитального обновления театра, при этом идет на мировую с классикой. Напомню, что на открытии театра после ремонта один очень уважаемый писатель, приветствуя начало новой жизни, сказал: «мы хотим старого БДТ», что звучало пронзительно и драматично, потому что «старое БДТ» уже невозможно. Могучий здраво рассудил, что это только история, ничего больше, и нельзя висеть на ней как проказник на буфере трамвая. «Грозой» он как будто исполняет тюзовский заказ – иллюстрировать уроки литературы, наподобие того, как в «Что делать» пытался вовлечь зрителя в уроки-диспуты. На деле ничего от уроков и иллюстраций в новой постановке не осталось. «Гроза» Могучего ломает каноны сценической иллюстрации. В спектакле слишком много «непослушания». Анархистски нападая на пьесу, театр возрождает ее заглубленные традицией корни. Из них возникают свежие ростки. На своих местах оказываются новые Кабаниха, Дикой, Катерина, Тихон, Борис, Варвара, Феклуша. Могучий не старается изменить соотношение сил, посочувствовать Кабанихе (о чем нередко думают режиссеры) или хотя бы повысить драматический ранг Тихона (как некогда поступил первый петербургский исполнитель роли – А.Е. Мартынов). Режиссер отдает классическую, культовую русскую пьесу

М. Лаврова – Феклуша, Д. Шишляева – Убогая, М. Игнатова – Кабанова. Фотографии из архива БДТ

на «растерзание» театру. И самозабвенно отдается игровой стихии.

В такой свободе от традиции он неожиданно (и естественно) с ней сходится. Прежде всего, с традицией московского Малого театра. Там играли Островского, подавая пример идеальной сценической речи, то есть погружая драму в слово. В «Грозе» БДТ говорят так, как могли бы говорить в Малом театре, если бы музыкальность языка Островского была доведена до конца, то есть если бы его запели. Рыкалова, первая Кабаниха, вспоминала об Островском: «Он всегда хотел, чтобы актеры давали ему все впечатление одним голосом, без помощи мимики и жеста». Актерам нужно искать «тон» – тоже тезис драматурга. Мария Бабанова, сыгравшая Полиньку в «Доходном месте» – одну из лучших своих ролей – тоже обращала внимание на свойства языка Островского: «Текст пьесы читался, как партитура музыкального произведения. Тонкий ритмический рисунок, перемены темпа и мелодия интонаций были как бы подсказаны автором так точно и убедительно, что ничего не требовалось от актера — надо было только услышать. Не нужно было ничего придумывать или менять. Это была как будто бы и вовсе не работа, а просто удовольствие».

В БДТ услышали: герои питерской «Грозы» нашли сходство текста с современной ритмической речью – рэпом,

а роль Бориса Григорьевича стала певческой партией баритона (Александр Кузнецов – солист Михайловского театра, актер оперы), музыку которой написал Александр Маноцков. Композитор то и дело «вмешивается» в звуковую атмосферу Калинова, сочетая фортепьяно с духовыми, с бас-барабаном (бьющим множество громов прямо на глазах публики), и надо сказать, что оперные и инструментальные фрагменты обещают музыкальным театрам новую версию «Грозы» (после «Грозы» В.Кашперова и «Кати Кабановой» Л.Яначека). Перемены, учиненные режиссером, художниками и композитором, превращают пьесу в очень динамичную и игровую. Гроза – природа, гроза – страх, гроза – власть, гроза – душевный надрыв – всему нашлось место в спектакле.

Художников в «Грозе» несколько – у каждого своя функция и своя доля. Общая сценография – темная глубина и нарочитая мрачность обстановки, а также «дорога цветов» – принадлежит Вере Мартынов. Молнии рассекают черноту Калинова регулярно, электрической дрожью пробегая по заднику. Калинов – черен, таков его климат. Художник по костюмам Светлана Грибанова воспользовалась черными тканями для одежды всех персонажей, кроме Катерины. Главная героиня – в красном, огненно-пунцовом, раздражающе ярком на фоне всех остальных. Но и в одной, черной краске художница сумела сделать каждый костюм своеобразным. Она соединила этнографические детали с деталями-знаками. У женщин на голове чепцы-кокошники – у Катерины красная корона, у Варвары что-то вроде рогатой шапочки, у Кабанихи же – кокошник-треуголка, намекающая на полководческий стиль домоведения. Да и платье Кабанихи похоже на шинель Наполеона – длинное, украшенное пуговицами, до шеи наглухо застегнутое. Сохраняя народный колорит (у Кулыгина – армяк, у Кудряша – свободная рубаха с подпояской, у Дикого – толстый кафтан), художница костюмами определила и социальное, и поэтическое. Даже Феклуша – в стилизованном городском одеянии, удостоверяющем, что побывала она во всех престижных местах (Куршавель, допустим), – именно костюмом «договорена» более, чем другими сценическими средствами.

Третья художница, Светлана Короленко, перенесла на главный занавес «Житие Катерины» в духе палехских росписей. Палех, Малый театр, японский выносной помост – необычайная пестрота как будто противоречит цельности. Но нет: она театральная, нарочная, несколько разгульная, в духе Кудряша, каким его играет Василий Реутов. Это исполнение, кстати, красноречивый образчик выбранного для спектакля стиля. Актер, прежде не замеченный в острохарактерных ролях, в «Грозе» блестяще и неожиданно изменился. Он громогласен, разудал, в браваде, шуме, наглости несколько похож (возможно, специально) на Никиту Джигурду. Настоящий разбойник с большой дороги, каторжник типа есенинского Хлопуши, балаганный весельчак и распутник. И далее, начать ли с первого выхода Кулигина с его сквозным конферансом (Анатолий Петров), перейти ли к разбитной и хитрой Варваре (у Варвары Павловой – обаятельная лисичка, у Нины Александровой – насмешливая провокаторша), к добродушному и совсем не страшному Дикому (у Сергея Лосева) или к Дикому грозноватому (у Дмитрия Воробьева), гламурной Феклуше (Мария Лаврова), притворщику Тихону (Алексей Винников, Дмитрий Мурашев) – везде преувеличение, яркий комизм. Но в фарс никто не кидается, все житейски правдиво и выпукло. Особенно хороша Кабаниха в исполнении Марины Игнатовой. Хотя для нее сложные роли – не редкость, образ Кабанихи выделяется формой, которая словно вылеплена или вырезана, выполнена по точно разработанному плану. Каждое слово из уст Кабанихи звучит по-своему, и «букеты» каких-то неправильных исковерканных слов в обрамлении сухих монотонных

интонаций звучат в приказном тоне. Сложив руки (нетрудовые!) на животе, она едва поворачивает голову, чтобы оборвать Катерину или упрекнуть Тихона. Игнатова не разоблачает «домомучительницу», она с удовольствием лепит образ ханжи, упивающейся своей властью и авторитетом, не замечающей тайного пренебрежения и издевок близких. Самовлюбленность и глухоту к правде Кабаниха сохраняет до финальных земных поклонов на все четыре стороны.

В актерах чувствуется задор, энтузиазм. Возможно, он вызван необычной, антитрадиционной с виду направленностью режиссерских усилий. Андрей Могучий, не обделенный юмором, в «Грозе» особенно щедр на него. Но как же при такой суперигровой форме быть с содержанием? Оно составляет базу, игра – лишь надстройка. Сдвиги в деталях, в манере исполнения, в атмосфере и декоративной раме способствуют тому, чтобы сюжет о грехе и запретной любви, о ханжестве и истине, о порывах души, заточенной в тюрьму быта, был увиден сквозь увеличительное стекло сцены. Катерина, прощаясь с возлюбленным, причитает, тонет в заплачках по себе и своей недолгой свободе, – все это обрамление, музыкальное, полусказочное, но при этом социальный, поэтический и этический смысл истории проступает сквозь рисунок роли. Сначала Катерина самовольно, в порыве отчаяния сбрасывает с себя кокошник, символ домашнего плена; потом Барыня (нисколько не сумасшедшая, а таинственная, великодушная фея в шубе в исполнении Ируте Венгалите) распускает ей косы, и это случается как раз перед злополучным и желанным свиданием в овраге. Катерина идет на свидание как на смерть, она гибнет раньше, чем тонет в Волге. Да и тонет ли в физическом смысле? В финальном раскаянии поражает просветленное лицо героини, от нее словно исходит сияние. Она не погибла, она возродилась. Молодой актрисе Виктории Артюховой досталась роль с превращением: из плакальщицы в птицу. Ее существование в калиновском «зоопарке» поначалу – сплошные слезы. Уходит же она по «дороге цветов», взмахивает руками-крыльями и словно улетает.

Все мизансцены выполнены анфас. Персонажи своими ногами не ходят – их ввозит и вывозит на персональных платформах целый отряд машинистов сцены. Дикой по-царски и сказочно важен, даром что по пьянке выходит к соседке Кабанихе в сапогах, с неизменным посохом и без портков. У него длинная раздвоенная борода, напоминающая то ли о Черноморе, то ли о Станиславском в роли Крутицкого. Вообще сатирические выпады петербургской «Грозы» восходят к «Горячему сердцу» МХТ и к постановкам Островского Товстоноговым – «Волкам и овцам», «На всякого мудреца довольно простоты». Товстоногов в «Волках и овцах» попытался заключить спектакль в театрально-историческую раму, но не слишком преуспел, потому что актерские импровизации и комедийность сдвинули общий замысел. Могучий как раз раму подчеркивает. В то же время эта «Гроза» заметна актерскими работами, в них есть прямое попадание в характер персонажа. Уже говорилось о находках Игнатовой – о статике позы, о карикатурном наполеонстве, о диковинной речи, словно заимствованной у улицы. Это портрет в полный рост, парадный, заказной, и, как это бывало у художника Валентина Серова или у фотографа Валерия Плотникова, автор не скрывает своего отношения к натуре и своих оценок. Игнатова пристрастна, остроумна, изобретательна. Ее Кабаниха по-своему оригинальна и ослепительна в своем самодовольстве. Или Дикой: когда он восседает на кресле-троне, поставленном на вызолоченный («богатый») помост, или в позе мадам Рекамье бросается на кушетку, вспоминаются некогда знаменитые на театре Хлыновы и Курослеповы. В том же гротескном духе выполнен портрет Кудряша – с его буйством красок. Кульминацией роли становится «Калинка» (фонограмма Ансамбля песни

В. Павлова – Варвара, М. Игнатова – Кабанова, А. Винников – Тихон, В. Артюхова – Катерина

и пляски им. А. Александрова), под которую в пляс пускается весь Калинов, и размеренная жизнь города на высоком берегу Волги являет безобразный лик испепеленного молниями Содома и Гоморры. Изображение Кулигина, велеречивого и мягкого, сердечно отзывчивого и безнадежно мечтательного, гордого (что очень выразительно у Петрова), – снижено результатом его изобретательства – самокатом, это смешно на фоне его вечных разговоров про вечный двигатель. Тихон – тихий и побитый, ловкий домашний лицедей перед маменькой и женой, – уезжая из дома, успевает подмигнуть девке Глаше (изящный эпизод для двух исполнительниц роли – Алины Кучковой и Глафиры Лавровой), которая при этом известии падает в обморок. Тихон, заунывно поддакивающий Кабанихе, к финалу сбрасывает с себя маску безвольного дурака. В его горестных и совсем не пьяных жалобах залу слышно раскаяние и сострадание. В нем открывается человечность, ужас от собственного кривлянья и притворства. Портрет Феклуши – в нескольких паузах между грозовыми разрядами, когда, затягиваясь папироской и положив ногу на ногу (они обтянуты черными легинсами), она не спеша предается воспоминаниям о падении нравов. В ритмической динамике «Грозы» сцены с Феклушей – остановки, и, надо признаться, они стопорят действие, несмотря на колоритность женских фигур и приемы музыкально-пластической нюансировки. С едва заметной насмешкой звучит из уст Кабанихи «отчего люди не летают», при том что она не слышала этой фразы у Катерины, во всяком случае, сцена не удостоверяет, что Кабаниха издевается над невесткой – она и в самом деле жалеет, что не долететь ей до райских уголков земли. А для чего еще нужны людям крылья?

Катерина – из любимых Островским женщин, образы которых встречаются во многих его пьесах. Ее привыкли и играть, и видеть, и оправдывать как героиню. Такую «положительность», вкупе с высоким драматизмом, утраченным в современном театре, да и чуждым театру Могучего, изобразить трудно. Молодая актриса («из стажерской группы») не стремится «дотянуться» до идеальной Катерины. У ее героини другие источники страданий – не постылый брак и не вражда свекрови. У нее что-то зрело в душе давно, нужен был только толчок, чтобы сбросить с себя ненужную тяжесть, как сбрасывает она с головы кокошник-чепчик. Ведь спектакль об освобождении,

а не о гибели женщины в темном царстве домостроя. Красный, огненный цвет ее сарафана – знак горения, рвущегося наружу пламени. Красные облака на верхнем интермедийном занавесе знаменуют преображение катерининой души в высших сферах. Впрочем, речь не о мистике, а о поэзии. Думаю, что у Могучего значительно снижен градус «положительности» и отставлены в сторону возможные крайности трактовки.

Особняком в этой истории стоит Борис. Он баритон – не только по вокальному диапазону, но и по амплуа, заданному Островским. Он не принимает простонародный музыкальный строй Калинова, вместо рэпа у него – опера. Отсюда понятна некоторая холодность и отстраненность Бориса. Он чужд и романтизму, и грубым страстям. Борис – приезжий, постоялец, прохожий, очаровавший женщину, никого, кроме жителей Калинова не видевшую. Для Бориса черное пальто, перчатки – знак аристократизма, оперы против уличного сленга и рэпа. Его «высокому» влиянию поддается не только Катерина, вступающая в дуэт с ним, но даже Варвара, одну реплику пропевающая по-оперному.

Молодые исполнители «Грозы» кажутся единодушными, захваченными общей атакой на замыленную классику. Они враждуют только по сюжету. В соответствии с ним, по версии БДТ, старики Калинова – легкая добыча для испорченного ими самими поколения. Дети стали обманщиками, хитрецами, благодаря навязываемым им «ценностям». Поведение детей в «Грозе» в наши дни не встретит упреков, доставшихся пьесе в 1859 году. Тогда и свидание в овраге, и ключ от калитки, и пылкость замужней женщины, ищущей утешения с любовником, вызывала гневные нарекания. Среди тех, кто больше, чем Кабанихой и Диким, возмущался Катериной и Варварой, были, например, Лев Толстой и Михаил Щепкин. Современной молодежи, как, впрочем, и старшему поколению, распущенность нравов, сексуальная раскрепощенность привычны. Новое время насмехается над предрассудками старого. О грехе ли говорить, когда налицо страсть. Отсюда и юмор, и пародия, и игровое щегольство. С другой стороны, не правы ли «отцы», львы толстые и михаилы щепкины, не поощрявшие подобную свободу нравов? В результате на обсуждение – хотя и не в том варианте, как на спектакле «Что делать», – «Гроза» выносит весь спутанный современностью комплекс этических вопросов. Таким образом, сделав заход в игру, увлекая многообразием музыки, внешними эффектами, режиссер возвращается к проблемам, поднятым драматургом и на долгие годы – века! – актуальным.

В истории Большого драматического театра было немало опасных, пустых зон, взлетов и падений. Андрею Могучему достался один из кризисных моментов. Его тактика становится понятной. До сих пор она держала в напряжении поклонников старого, товстоноговского БДТ, так же как сторонников эпохи Темура Чхеидзе, отдавшего театру Товстоногова четверть века и непростительно мало оцененного Петербургом. Чхеидзе попытался совершить плавный переход от театра Товстоногова к театру рубежа веков. Он попытался слить две национальные театральные традиции, включить в активную работу старые и новые поколения актеров. Он поставил более двадцати спектаклей, значительных, поэтичных, умных. Он отдал БДТ огромный кусок собственной жизни, пожертвовал возможным для себя благополучием в искусстве. Неизвестно, как повели бы себя другие претенденты на роль руководителя в БДТ, а они были, но только Чхеидзе решился взять на себя практически неподъемный груз. Могучий рисковал и рискует, встречая сопротивление внутри и извне. В эстетическом миксе «Грозы», в переплавке прежних находок и достижений есть шанс на выход из кризиса и встречу театральных поколений.