

Елена Горфункель

Зимние премьеры в Петербурге. 2018

На малой сцене БДТ им. Г. Товстоногова идет очень милый спектакль «Когда я стану маленьким», но это исключение. Традиция утренников здесь не действует многие десятилетия. Старших школьников и курсантов приобщают к искусству постановками по школьной программе.

Детский театр Могучего

«Три толстяка» в БДТ им. Г. Товстоногова

Совершенно иное предлагает А. Могучий – спектакль большой формы для детей от 12-ти лет. Режиссер начал с постановки «Крака-тука» (по сказочным повестям Э.Т.А. Гофмана) в Санкт-Петербургском цирке, потом последовало «Счастье» по «Синей птице» М. Метерлинка в Александринском театре. В декабре 2018-го БДТ объявил премьеру «Трех толстяков». Сказка Юрия Олеши переписана и осовременена, превращена в пьесу (над текстом работала Светлана Шагина). Постановка должна состоять из двух спектаклей. Первый называется «Восстание». (Второй – «Железное сердце» – покажут в ближайшее время.) Из произведения Ю. Олеши взято для инсценировки одно событие – восстание, действуют несколько ключевых персонажей – Тибул, Просперо, Суок и доктор Гаспар Арнери. Он – центральная фигура вышедшего спектакля. Лаборатория и деятельность ученого рассматриваются как нечто далекое от жизни, отделенное от нее стеной не только в переносном смысле. Сам он – фигура устаревшей формации. Во все зеркало сцены (художник Александр Шишкин) – огромная доска. На ней рельефы формул и цифр, контуры насекомых, над изучением которых бьется Арнери. Доска оживает светящимися пояснениями, а когда их недостаточно, сам доктор взлетает над столами с препаратами и приборами и прилепляется к жуку, изображенному на доске. Арнери сам становится в этот момент жуком, срастается с объектом изучения – преданность науке и связь с природой становится наглядной. Это замечательно остроумный ход.

Кроме того, доктор добрые тридцать минут (спектакль продолжается два часа) беседует с залом о вечно потерянном левом носке и прочих парадоксах существования. За эти же полчаса на просцениуме, в лаборатории появляются неизвестные Олеше сказочные существа: серые «мотыльки» науки («отряд юных космических разведчиц») и три «розовые дамы» («отряд светлой космической энергии»). Лаборатория Арнери становится объектом инопланетной агрессии. Предлагаемые обстоятельства состоят в том, что каждые 15 лет Юпитер входит в Сатурн. На экране-доске четко прописано: их взаимоотношения влекут за собой сдвиги всех земных параметров, хаос и другие трагические последствия. От сказки с классовым подтекстом театр движется к монументальному зрелищу. Оно всегда было по вкусу Могучему, но в спектаклях для взрослых. Нечто подобное делал Игорь Ларин в

магнитогорском театре, где поставил «Снежную королеву» – его более всего интересовали ледяные битвы гигантов, и эти сражения, поставленные с помощью масштабных кукол и картонных айсбергов, отодвигали в сторону гуманистическую и трогательную историю Кая и Герды. Но Ларин сохранил верность фабуле Андерсена. А Могучий дает волю своей фантазии. Гигантомания увлекала Могучего в цирковом «Кракатуке»: представление сопровождал парад бутафорских великанов, служивший интермедией между вполне традиционными цирковыми номерами. В «Счастье» мотивы пьесы Метерлинка распространились (драматурга переписывал Константин Филиппов) на современность – со всеми ее приметам, новациями и технологиями. Любовь измерялась гармония жизни и – важнее всего – семьи. Семья Тилей, где были папа, мама, бабушка, дедушка и умершие предки, где бродил в поисках счастья по сцене Хор слепцов, где Тильтиль и Митиль побывали в Царстве ночи и в Царстве нерожденных детей, в дремучем лесу, в гостях у мертвых и в космосе, – по всем признакам была современной семьей с проблемами воспитания и трещинами в отношениях. «Счастье» – шоу с музыкой, пластикой, юмором и импровизациями, зарисовками из быта и всякими технологическими новинками, которые детям более знакомы, чем их родителям и, тем более, бабушкам и дедушкам. Вытесняя театр из его неодолимых границ (сцена, которую не увеличить, не уменьшить, один, в отличие от кино, план и т.д.), Могучий играл с масштабами персонажей, которые казались то маленькими, в реальных пропорциях, то громадными, с головами, подпирающими арлекин.

Сказку Олеши Могучий использует подобным же образом – отталкиваясь от нескольких фабульных мотивов. В городе-государстве, где правит зло, воплощенное в Т-3, то есть в трех толстяках, гастролирует цирк, балаганчик дядюшки Аугусто (Дмитрий Воробьев). В нем представлены разные профессионалы, в том числе канатоходец Тибул и акробатка Суок. Подобно многим свободолюбцам, Тибул предпочитает реальность искусству, он бросает цирковую карьеру и отправляется на баррикады.

На сцене БДТ буквально за несколько недель до премьеры «Трех толстяков» выступал итальянский синтетический театр «La Verita» во главе с режиссером и актером Финци Паска. Их «Verita» основана на фантазиях на темы Сальвадора Дали. Там были фокусники, акробаты, жонглеры, мастера разговорных жанров, и, кажется, что идея сборного цирка, введенного в сюжет о революции (восстании) в БДТ – случайно



«Три толстяка». БДТ.
Фото С. Левшина

или не случайно – совпала с практикой итальянских гастролеров. Итальянцев интересовали комедийные и виртуозные вариации театра на темы сюрреалистической живописи. Для петербургского театра цирк – современник, зрелищный аналог действительности с ее прошлым и настоящим. В предыдущем сезоне у Могучего уже был спектакль о революции – глубокий и страстный «Губернатор». Теперь эта тема возникает в шоу для детского театра. В контексте площадного веселья и грозных последствий народной войны. В контексте игры, охватившей сцену, и попыток непринужденного общения с залом. Посланцами из шоу к публике назначены шесть «мотыльков», похожих на легкомысленных школьников. Они поют куплеты у рампы о своей миссии (!) – просвещения и распространения мировых сплетен – и беззаботно хихикают.

Тройке «розовых дам» в исполнении Марины Игнатовой, Елены Поповой и Ирины Патраковой отведена роль бесстрастных шутниц из внеземного мира; при желании их милые женственные образы можно считать инкарнацией людей в роботов. «Много неживых», – говорит одна из них после боев на площади города, – «сбой программы». Русский язык им отпущен только в неспрягаемых глаголах и несклоняемых существительных. Механическое владение богатством языка – пословицами, поговорками, речевыми клише – кажется особенно смешным в устах симпатичных, хотя и статуарных, красавиц.



«Три толстяка». БДТ.
Фото С. Левшина

Статику первого эпизода, не без влияния «розовых дам», нарушает падение стены, отделявшей Гаспара Арнери от жизни: сцена обнажается вглубь, и прямо на зал начинает двигаться некое бронепойное устройство. Кирпичи разлетаются в стороны, дуло глядит в публику – мизансцена недвусмысленно напоминает телевизионную картинку из горячих точек. Внезапный прорыв с просцениума в глубину, от пародийной учености Арнери к народному балагану впечатляет. Обнажившееся пространство заполняют бунтовщики, циркачи, важные персоны... По канату идет Тибул, в колесе-звезде крутится Суок, дядюшка Аугусто, владелец балаганчика, сидящий в инвалидном кресле, берет на себя ораторскую часть. Его окружают сомнительные личности, более похожие на бомжей, но обозначенные как компания клоунов. На баррикаду взбирается Тибул-дубль (не тот, кто ходит по канату), Суок хватается за автомат. Выход государственных чиновников – военного министра (Анатолий Петров), первой чиновницы (Веруте Ингалите), министра развлечений (Валерий Дегтярь) и сопровождающих их лиц: дядюшку подкупают отличным гонораром за сотрудничество; Суок ангажируют в программу грядущей коронации наследника Тутти; Тибула решают устранить – что и происходит прямо в зале, через который по диагонали протянут цирковой канат. По нему сначала отважно шагает, а на обратном пути падает и повисает подстреленный Тибул.



«Три толстяка». БДТ.
Фото С. Левшина

Заодно вся цирковая компания уложена на месте за неповиновение. Восстание подавлено, спектакль заканчивается на драматической ноте.

Фабула этих «Трех толстяков» отличается от оригинальной: там наследник Тутти – несчастный заложник трех толстых обжор-властелинов. У него как раз человеческое сердце. Суок – девочка, как две капли воды похожая на сломанную куклу наследника, которую взялся починить и не сумел Гаспар Арнери, и т.д. В сказке Олеши чувствуется вымученная патетика классовой борьбы и народного духа. Этого не жаль, но жалко трогательной дружбы наследника Тутти и Суок. Уже в первом эпизоде спектакля БДТ несколько раз подчеркивается, что у наследника Тутти железное сердце, а сценическая Суок больше напоминает маленькую разбойницу, чем девочку-куклу, и, стало быть, никакой сказочной дружбы не предвидится. Вообще лирическая тема из версии театра изъята. Новая сказка нацелена на глобальные современные темы. На космические горизонты, инопланетный разум, без которого порядку на земле не бывать, на отрицание войны, революции и других смертоносных конфликтов.

Трио «розовых дам» с сожалением констатирует неподатливость людей, их неумение извлекать уроки из истории и склонность хвататься за оружие при малейшем поводе. Их программа урегулирования местных очагов зла провалена: она «дает сбой»; а состязание с Сатурном

и Юпитером, из-за которых «у нас» мировой бедлам, оказывается непосильным. Внеземная «розовая» компания напоминает богов брехтовского «Доброго человека из Сезуана»: там богам пришлось смириться с тем, что добро на земле не чистой пробы. Здесь межпланетные богини-роботы вынуждены бесстрастно признать поражение.

Во второй половине первого эпизода (этим словом определили первую часть дилогии) доктор Гаспар Арнери, столкнувшись с реальностью, не только теряет свой научный апломб, но попадает в центр боевых действий; когда с головы его снимают ведро, защищавшее от грохота мира, видны окровавленные бинты. Досталось и ему, лабораторной крысе.

Спектакль о плохой власти, о восстании как средстве решать политические, моральные, даже экзистенциальные проблемы, обращен надо полагать, к зрителям юного возраста. К тем, кто увлечен компьютерными играми и пока что уверен: только на мониторе бывают атаки, контратаки, убийства и кровь. Игра в глобальных размерах дистанцирует взрослое и полувзрослое человечество от реальности. Человечество замкнуто в домах, лабораториях, у своих экранов, как доктор Арнери. Технический прогресс стирает границу между игрой и действительностью. Что, и в самом деле, недалеко то время, когда исход войн будет решаться молодым умом за компьютером?

Что по этому поводу думает театр, скажет эпизод второй шоу «Три толстяка».

Швейк Фокина

«Швейк. Возвращение». Александринский театр

Возвращение Швейка происходит обычно, когда требуется горнист, чтобы сыграть побудку. Швейка воскрешали Эрвин Пискатор и Бертольд Брехт, он появлялся на наших экранах в годы Великой Отечественной войны...

Валерий Фокин, как всегда, лаконичен и собран, форма его спектакля конструктивно безупречна. Независимо от общего впечатления, «Швейк. Возвращение» – произведение стройное и ясное. Сценическая версия романа сосредоточена на пяти элементах композиции: пролог, мобилизация, война, демобилизация, эпилог. Швейк здесь – не «глас народа», как у Гашека. Скорее, – Валькирия, дух войны. Швейк под музыку Вагнера спускается в инвалидном кресле из-под колосников (с небес) прямо в трактир. Сценический сюжет закруглен: в финале Швейк убит,



«Швейк. Возвращение». Александринский театр.
Фото В. Постнова

но из Пролога следовало, что он жив. Стало быть, следует ожидать нового возвращения бравого солдата.

О чем же думал режиссер с актерами, разыгравшими военную эпопею по Гашеку? Об истории человечества, переполненной войнами. О нашем дне, в котором они продолжают. Так или иначе, Фокин публицистичен более, чем когда-либо. Павшие и живые стоят у самой рампы. Профили заказчиков, то есть вождей, полководцев с единым на все стороны света обликом, политических интересантов военной брани, выполнены по высоте в размер кулис и образуют перспективу. Получается вечный парад профилей. Сквозь разнообразные шумы достаточно внятно слышен дикторский комментарий, знакомый по праздничным манифестациям на Красной площади. На заднике главная «голова» открывает глаза и рот, исторгая приказы и призывы, мобилизующие массы на очередные походы. Война начинается с угроз, с демонстрации силы, и ими движется, пока не иссякнет мощь и не сдуется пафос, пока не обнаружатся истинные цели военной кампании. Александринская сцена становится кафедрой, с которой говорится о насущном и страшном.

Отдельные части спектакля стилистически разнятся. «Мобилизацию» играют в жанре фарса. Это самые гашековские эпизоды: портрет императора, обгаженный мухами, и муха в размер коровы, ползущая



«Швейк. Возвращение». Александринский театр.
Фото В. Постнова

по столь же неправдоподобно большому лицу на экране; краткие жанровые зарисовки посетителей трактира «У чаши»; нагие новобранцы во время осмотра медицинской комиссии; массовые посиделки в отхожих местах. Жанр требует смеховых и утробных реакций на игры с материально-телесным низом, но в спектакле получается не слишком смешным. Главным фарсером становится Доктор Игоря Волкова – формалист и пьянчужка, ретивый исполнитель государственного заказа, бросающий молодежь на фронт, как дрова в разгорающийся костер. В исполнении Волкова чувствуется некоторая нарочитость мастера, обычно не свойственная хорошему актеру. Органики явно не хватает при всей яркости образа. Из спектакля как будто изъяты невинность и простодушие, составляющие характер литературного героя.

Сам альянс – Валерий Фокин и Ярослав Гашек – кажется странным. Ожидать от режиссера смеха гомерического, раблезианского – эпического и добродушного – не стоило. У Фокина свой юмор и свой смех. Близкий русской сатирической традиции с ее трагическим и лирическим пафосом.

«Демобилизация» – тихая пантомима. Погибшие воины несут свои тела на последний суд. Солдаты проходят божьи врата, предъявляя физические потери святому Петру (все тому же Доктору – Игорю Волкову). Бутафорские ноги, руки, головы служат пропуском в лучший мир.

Учитывая вагнеровское эхо спектакля, это, быть может, не христианское «за порогом», а Вальхалла, рай для павших в бою.

В Эпilogue Швейк каждому из однополчан, товарищей по оружию, пророчествует их будущее – в основном, несчастливое. Исполнив миссию, он покидает этот мир, поднимаясь под колосники.

«Война» – центральная часть спектакля. Война бросает новобранцев из одной схватки в другую, а битвы, которыми командуют трусливые начальники, заканчиваются потерями, потому что солдат для войны – пушечное мясо. Военные действия по Фокину – сочинение диспозиций и подвигов, которых и в помине не было. Все здесь – обман. Одна из выдумок, устраивающая военное начальство, история о двух крестьянках, взорвавших вражеский штаб. Эта фабула состряпана неутомимым Швейком на скорую руку. Что там было на самом деле, неважно, главное, что начальству доложено о победе. Генералу Петра Семака – усатому вояке с отличной выправкой и совсем не боевым характером – представляют одну из крестьянок, в которой (по брутальной манере и бесстыдству танца) легко узнать все того же Швейка.

Актер, исполняющий эту роль, – Степан Балакшин – вылитый гашек-ковский персонаж. Чуть полноватый, прихрамывающий (ревматизм), широко улыбающийся, в неизменной солдатской фуражке. Выбраны те качества литературного героя, в которых его «идиотизм» сразу же воспринимается отражением безумия общественного устройства. Никогда нельзя понять, насколько сознательны его клишированные рассуждения о патриотизме или об императоре, сразу вызывающие подозрения властей в подстрекательстве и провокации. Одинаково искренне он говорит о краденых собаках и о желании пасть смертью храбрых за свободу Родины. Исследователи много рассуждали о мудрости этого персонажа. Но важнее элементарной житейской и даже философской мудрости – абсурдная логика. У Фокина Швейк – не мудрец, не философ абсурда, а просто симпатичный дуралей. Можно сказать, клинический простак. И он – едва ли не единственный – верит в разумность мироустройства.

Валерий Фокин подхватил эстафету политического театра. В 1928 г. Эрвин Пискатор, сторонник революции в театре и в жизни, инсценировал роман Гашека. Об этом спектакле писали: «Финалом представления была сцена на небесах <...>, режиссер нанял группу настоящих инвалидов, которые шли на прием к Богу, из-за чего сцена вызывала ужас». Фокин поставил эту сцену без всякого натурализма, в стиле



«Швейк. Возвращение». Александринский театр.
С. Балакшин – Швейк. Фото В. Постнова

гротескной пантомимы. Пискатор называл свой метод работы над романом Гашека «эпической сатирой». Он использовал карикатурные, фарсовые игровые киноставки. Пытался соорудить на сцене конвейер, но при тогдашних технических средствах это было почти невозможно (конвейер появился в советском фильме о Швейке с участием Бориса Тенина). Пискатор замысливал участие кукол, даже хотел оставить на сцене единственного артиста, окруженного марионетками, которые изображали бы политический, чиновный и военный мир австро-венгерской империи. В работе над «Похождениями храброго солдата Швейка» ему помогал друг и замечательный художник Георг Гросс, как и Бертольт Брехт (драматург позже возвращается к образам романа в собственной прозе: «Швейк во Второй мировой войне», где к императору Францу-Иосифу он присовокупил Гитлера и компанию, а к Гашеку – Гете).

Валерий Фокин, не отличавшийся ранее открытым политическим темпераментом, в новом спектакле его обнаружил. Сравнительно недавно в Александринке он поставил спектакль «Человек есть человек». Там было немало свежих аллюзий, которые все же отстранялись от злобы дня. В исполнении роли Гелли Гэя у Дмитрия Лысенкова возникал неожиданный гамлетизм (позже он сыграл и самого Гамлета). В «Возвращении» – не случайно и название постановки Фокина, подтверждающее долгую предысторию блуждания Швейка по сцене и экрану,

и метафизическое возвращение образа-мифа, и повторение собственного режиссерского опыта на материале Брехта, – Фокин держит в уме, чем был Швейк до него, но действует напрямую, черпая из романа то, что кажется ему трагически актуальным. В «Возвращении Швейка» Фокин сделал все, чтобы его высказывание было услышано и понято.

Розенкранц и Гильденстерн не мертвы

«Много шума из ничего». Театр «Суббота»

Если признанная классической пьеса кажется назойливой и нескладной, кто в этом виноват? Драматург? Зритель, окончательно утративший вкус и нюх? Режиссер? Галина Жданова – молода и талантлива. Ее «Ромео и Джульетта» (с Ильей Делем и Анной Арефьевой) в Театре на Литейном и другие спектакли, поставленные в Петербурге, всегда были заметны. Приход режиссера в «Субботу» должен был встряхнуть театр. Скоро ему исполнится полвека. Основанный доктором искусствоведения Юрием Александровичем Смирновым-Несвицким коллектив давно перерос рамки любительского. Стал профессиональным театром. Его «Чайкой» стали «Окна, улицы, подворотни» – спектакль, сочиненный по непосредственным впечатлениям участников, вернее, симпривизированный Смирновым-Несвицким и его учениками.

Жданова наполняет комедию Шекспира «Много шума из ничего» словесными и визуальными цитатами из... В программке честно прилагается список авторов. Сквозная цитатная линия – из Тома Стоппарда. Конрад и Бораччо (Артем Лисач и Григорий Сергеев) – внедренные в старика Шекспира Розенкранц и Гильденстерн. Мертвые и все же поначалу сидящие в первом ряду, они еще раз убиты стрелами в финале. Их дело – немного экзистенции и много служения просцениуму. Второй автор, явственно меняющий комедийную шекспировскую ауру, – Клим. В спектакле действует персонаж по имени «Я» (Екатерина Рудакова). Это гид по фабуле и подтексту спектакля. «Я» исполняет типично климовский монолог об актере, роли и их запутанном сосуществовании (для убедительности «Я» использует школьную доску и мел). Вторая тирада отдана Беатриче, которая в стремительном темпе и фирменном стиле монологов Клина предается философской рефлексии.

Рядом со Стоппардом, Климом, а также Хармсом, Цветаевой, Бродским и Фришем комедия Шекспира выглядит старообразной.

На первом плане – история Геро и Клавдио, интрига, клевета, ложное обвинение и позор прелюбодеяния. Театр излагает этот сюжет вяло



«Много шума из ничего». Театр «Суббота».
Фото из архива театра

и не убедительно. Горячие объятия и поцелуи Беатриче и Бенедикта публика принимает лучше. Как ни потеснены они в спектакле другими обитателями Мессины, все же темперамент Беатриче (Софья Андреева) и простодушная мужественность Бенедикта (Иван Байкалов) остаются в центре внимания. Беатриче – в красном с блестками платье и на высоких каблуках – напоминает о Кармен (ей Жданова уже посвящала отдельный спектакль). Вторая любовная пара – Геро и Клавдио – бледны, их любовь из разряда сценических красотостей: и пуанты Геро, и ее свадебное платье, сотканное на глазах у зрителей из черного полиэтилена... Из спектакля исключен эпизод подслушивания, когда за Геро говорит ее камеристка, поэтому «Я» подробно излагает интригу, иначе зритель не поймет, что произошло.

Режиссер будто не доверяет Шекспиру, со всех сторон подпирает его разными литературными авторитетами. В спектакль включены сцены не обязательные: свидание слуг главных героев Маргариты и Бальтазара; операция Бенедикта; два эпизода со злодеем Доном Педро, которого (как и его благородного брата Дона Джона) играет Владимир Шабельников. Сценография и костюмы Марии Лукки и Александра Мохова ограничены возможностями площадки (подвал с несущими столбами в центре) и бюджетом театра. Узкие ширмы на колесах составляют стенку, превращаются в постель Бенедикта, потом – в опера-



«Много шума из ничего». Театр «Суббота».
Фото из архива театра

ционный стол; есть еще деревянные кубы для разных целей; главный элемент реквизита – стрелы. Постановка Галины Ждановой в «Субботе» – более полезна, чем целостна или привлекательна. Но хорошо, что в этом месте (напротив «Субботы» на Звенигородской улице, закутанный в строительные сети, стоит будущий новый Малый драматический театр) ею сделан первый шаг.

О неважно устроенном человеке

«Вишневый сад» в Небольшом драматическом театре

У Льва Эренбурга и его соавтора, режиссера Вадима Сквирского «Вишневый сад» – вдвойне комедия: по определению Чехова и по жанровым пристрастиям художественного руководителя. Находки сыплются одна за другой, неожиданные и в то же время обеспеченные текстом, подтекстом и мотивами пьесы. Например: у Лопехина то и дело идет кровь носом. В последнем акте Раневская, чтобы остановить кровотечение, прикладывает ему к носу связку ключей (холодная сталь!), брошенных Варей. В третьем действии на вопрос Раневской «Кто купил?» сначала отвечает сильно подвыпивший Гаев: «Я купил... керченских сельдей, анчоусов...». Минутное замешательство – а не переписана ли вообще пьеса? – сменяется сумрачным признанием Еремушки (так Еремолая Алексеевича по-домашнему именуют в спектакле): «Я купил...».



«Вишневый сад». Небольшой драматический театр.
О. Альбанова – Раневская. Фото Э. Гороховой

Еще большее смятение вызывает большой живот Ани, а также прощание Раневской и Вари: Раневская подходит к ней сзади, и Варя, принявшая ее объятия за лопахинские, втыкает ей нож в живот. Раневская выживает: лезвие вонзилось в пачку парижских телеграмм. Эти примеры – отчетливо фарсовой природы. Скептический прозаизм Эрэнбурга отрезвляет все, что есть элегического и поэтического у Чехова. Глядя окрест, он видит сплошь неважно физически и душевно устроенных людей. Недотепы умудряются бытовать, болтать чепуху, спариваться, ловить мгновения истины и счастья. Мгновениями ограничено для них измерение времени. Воспоминания захватывают их на секунды, в них погружаются, физически воспроизводя (работают подола юбок, платочки) движение воздуха и полеты счастливого вдохновения. На сцене – не карикатуры, а обыкновенные чудачки со взвинченными эмоциями и эксцентрическими реакциями. Если бы не преобладание белого цвета, вспомнились бы персонажи товстоноговских «Мещан» – таких же взнервленных. Актеры Эрэнбурга на сцене попадают в зону психологического утрирования – и только.

Общее сценографическое решение придумано режиссерами – светлая, белоснежная часть дома построена из двух плоскостей: вертикаль со стеклянными дверями, выходом к голубому заднику, и горизонталь пола, укрытого небольшим ковром в центре. Две белые



«Вишневый сад». Небольшой драматический театр.
Д. Честнов – Гаев, С. Усманов – Фирс. Фото В. Орловой

тумбы – как бы врата. Четыре стула в белых чехлах и столы. При взгляде на эту белую элегию кажется: ничто не предвещает бурь. В «Вишневом саде» все прикладываются к рюмочке и все открыты чувственности. Даже старик Фирс фривольно весел с Дуняшей. Все возбуждаются внезапно и так же – вдруг – остывают. Петя Трофимов кидается на Аню, громко проклиная любовные пошлости, и терпит поначалу полный крах; довольно скоро, уже за стеклянной дверью, он реабилитирует себя, чему свидетельством последующее «интересное положение» Ани. Серьезный и ответственный Епиходов гораздо легче добивается благосклонности Вари, чем Дуняши. В первой же сцене спектакля между Лопахиним и Варей – предсвадебные отношения с объятиями и поцелуями, затем быстро и насовсем забытые. Безгрешна только Раневская. Она в меру ласкова и в меру строга. При этом ощущается ее женский магнетизм, который дает повод для ревности и Вале, и Ане, и Дуняше. Раневская, которую играет Ольга Альбанова, активная и не романтическая женщина; властная, по-матерински заботливая, живущая жадно и без затей. Она поет колыбельную (на стихи Лермонтова) Вале и Ане; едва войдя в дом, бросается на ковер и заворачивается в него, словно это младенческая пеленка.

Гаев в исполнении молодого актера Дмитрия Честнова требует от всех «держаться» спину, а между тем, сам давно согнулся в три погибели



«Вишневый сад». Небольшой драматический театр.
Фото В. Орловой

и спился. Дуняша (Нина Малышева) одета в юбку и кофточку, которые попеременно или вместе спадают. Ей не важно, кто следующий: Лопехин, Епиходов, Яша или Фирс. Она готова к шалостям со всеми. Не распушенность, а веселое равнодушие. Наконец, купец, покупатель вишневого сада Лопехин – Илья Тиунов. Он на отдельном счету в компании недотеп. Пытается противостоять философии мимолетности: он бреется (и просыпается с намыленными щеками), он носит галстук (болтающийся сбоку), он не пьющий человек, но поддается общей склонности. Несколько раз проигрывают на граммофоне пластинку: голос Шаляпина исполняет песню про Кудеяра-атамана. Это должно припечатать Лопехина как классового врага и «хама». Но в «Вишневом саде» Небольшого драматического театра дворян и буржуев нет, все в едином потоке движется в неизвестность: выкрикивающий лозунги Петя, едва стоящий на ногах Яша, полумертвый Фирс... Один Епиходов (Михаил Тараканов) знает свой путь, на который увлекает в конце концов сопротивляющуюся Дуняшу.

Крыша дома течет, сперва понемногу – каплями, к третьему акту сильно. Миски и тазики расставлены по полу, их держат и над головами. Варя (Анна Шельпякова) не устает подтирать пол. Дом следовало, если не продать вместе с вишневым садом, так хотя бы отремонтировать. Дождь, стекающий по наружным стенам дома, и цветущий вишневый

сад (черно-белые видеопроекции) – за границами белого острова. А в нем самом – этом доме-острове – еще сохранилось тепло.

Самый эксцентричный персонаж спектакля – Фирс Сергея Уманова. Дело не в изображении дряхлости, хотя и это выполнено мастерски. Фирс – одновременно пребывает в настоящем и в протрации. Он забывает, что едва сгибая ноги уже опускался перед приехавшей барыней на колени, и повторяет весь ритуал приветствия заново. Не раз и не два его под руки уводят за кулисы. А уж когда он, защищая вишневый сад, впадает в негодование и бросается на Лопехина, остановить его трудно. Руки Фирса в белых перчатках – цепкие, паучьи. Речь его сведена к невнятному бормотанию. Он один сильно, до неузнаваемости загримирован (художник по гриму Юлия Косова), словно с головы до ног, от черной шапочки до коротких валенок, помещен в кокон прошлого. В финале режиссер придумал ход, позволяющий продлить действие поклонами: Фирсу хватает сил выбить заколоченную дверь, на пороге он падает навзничь и, переступая через его тело, к рампе дружно выходят актеры во главе с Альбановой-Раневской.

«Вишневый сад» – третья (после «Иванова» и «Трех сестер») чеховская комедия, поставленная Львом Эренбургом. Он кажется жестким сатириком, режиссером, не допускающим никакого мелодраматизма, идеализации, мечтательности. Но, несмотря на постоянные подшучивания над персонажами, ясно, что они, неважно устроенные природой, заслуживают сострадания. Театр Эренбурга на него не скупится.

«С публикациями в голосе»

«Кроткая», режиссура и исполнение Валерия Ивченко. БДТ.

Спустя тридцать пять лет на сцене Большого драматического театра снова инсценирована повесть Ф.М. Достоевского «Кроткая». Автор спектакля – Валерий Ивченко. На сцене – железная кровать и скромно отодвинутые в сторону женские ботиночки. Наверху черного задника чуть-чуть золотится образ Богородицы, с ним-то героиня и бросится из окна. Время от времени задник оживает видеовставками: Закладчик в светской одежде за письменным столом – минуты раздумий. В это время на сцене – он же, но в исподнем и босиком. Рассказывая о прошлом, ненадолго надевает офицерский мундир. Все действие повести укладывается в первые часы после трагического самоубийства Кроткой. Так, в сжатом до предела времени в 1983 г. играл Закладчик Олег Борисов в постановке Льва Додина. Эмоции и реакции героя



«Кроткая». БДТ.
Фото С. Левшина

были экстремальны, непосредственны, гибельны. Ясно, что между трагическими событиями и временем, когда ведется рассказ, есть дистанция. Ясно, что давнее происшествие заставило Закладчика многое передумать и преодолеть, и теперь он готовится к чему-то важному. Ивченко – актер крупного плана, что видно и в «Кроткой». Почти три часа актер проводит на сцене. Спектакль поделен на три части, перерыв между ними – скорее технический, потому что после него актер сразу входит в то состояние, в котором пребывает его герой. Я бы назвала это состояние покаянием. Не стремительным, а длящимся. Для Ивченко важна религиозность Достоевского. Покаяние-испытание, которое проходит его герой, полно сомнений, искушений, противоречий – в точности как у Достоевского. Додин по поводу его с Борисовым «Кроткой» говорил: сначала хотели ставить спектакль о ненависти, потом играли о любви. У Ивченко разыграна история войны двух гордынь, итог которой – смирение. Повторяя – «победил», «победила»,



«Кроткая». БДТ.
В. Ивченко – Закладчик. Фото С. Левшина

«я ошибся», «она виновата», – Закладчик как бы следит за ходом сражения, происходящего в его сознании. Сражения между мирскими желаниями и любовным идеалом в его высшей форме. Взяв на вооружение реплику из повести, можно сказать, что этот актер «мастер говорить молчанием». Тембр голоса, интонационный рисунок обнаруживают внутреннее богатство персонажа.

Но и в пластике Ивченко всегда неожидан и красив. В финале «Кроткой» – сложный трагический танец – перерождение человека, приобщение к вере. Почти плача, Закладчик обращается в зал с проповедью выстраданной и страстной. «Смирись, гордый человек!», – звучит в подтексте. Снова перефразируя Достоевского, заметим, что Ивченко умеет выразить многое «публикациями в голосе»: нервность, сострадание, жестокость, презрение, высокомерие – и снова смирение. Окончательное.