

**PRO HAC**

**АСТОЯЩЕЕ**

Нина Шалимова

## **Островский своими словами, штрихами и красками**

**Если справедливо утверждение, что драматургия – самый объективный род литературы, то Александра Николаевича Островского можно назвать едва ли не самым объективным из русских драматургов. Созданные им «пьесы жизни» отображают реальность прямо и правдиво, а действующие в них лица, кажется, не претендуют ни на что, кроме жизнеподобия. О высоких материях не рассуждают, книг не читают, умных сентенций не формулируют и живут «по простоте» (не в пример шекспировским или пушкинским героям).**

Недоговоренности, умолчания, недосказанности не входят в их речевой обиход. В них не найдешь ни тонкости психологизма тургеневских типов, ни «надрывов» и «вывертов», свойственных романным героям Достоевского, ни «диалектики души», характерной для любимых толстовских образов, ни потаенного развития психологической жизни персонажей чеховской драматургии. Никаких скрытых вторых планов – все на поверхности.

Но бесхитростной простотой содержание образов отнюдь не исчерпывается. Глубокая и безоглядная самобытность персонажей Островского по-своему замечательна. При любом развороте событий они имеют смелость оставаться самими собой и не притворяться никем другим. Органически присущее им свойство «быть» родственно и русскому «быту», в котором они прочно укоренены, и национальному «бытию», с которым они неразрывно связаны. Проникнуть в их духовно-душевный строй и найти зерно личного «я», прорастающего из глубин народной ментальности, совсем непросто.

Все трудности воплощения образов Островского связаны с разгадыванием их невероятно обаятельной органичности и схватыванием верной интонации их сценического бытования. В Малом театре это делать умеют. Секрет знают – как сыграть, чтобы роль была «мягкая, сочная, сладкая, душистая». Актеры Дома Островского берегут аутентичный формат воплощения его пьес и чаще, чем где бы то ни было, предъявляют зрителям подлинник в «живом виде».

Однако в исполнении пьес великого драматурга «своими» словами, штрихами и красками тоже есть нечто притягательное, и можно попробовать понять, что именно. Условимся, что «слова» в данном случае будут означать авторский текст, пусть и значительно измененный, «штрихи» – акценты его истолкования, а «краски» – особенности его сценического воплощения. Не будем брать во внимание сомнительные постановки, в которых режиссура так успешно браталась с поп-культурой, что от Островского в них мало чего оставалось. Упомянем серьезные, эстетически состоятельные режиссерские работы начала столетия: «Нужна драматическая актриса» Юрия Погребничко («Около дома Станиславского», 2000), «Бесприданница» Анатолия Праудина (Экспериментальная сцена «Балтийского дома», 2002), «Отчего люди не летают?..» Клима («Балтийский дом», 2004), «Гроза» Льва Эренбурга (Магнитогорский драматический театр им. А.С. Пушкина, 2007). Добавим к списку недавние сценические версии «Грозы»: Андрея Могучего

(БДТ им. Г.А. Товстоногова), Уланбека Баялиева (Театр им. Евг. Вахтангова), Евгения Марчелли (Театр Наций), Михаила Бычкова (Воронежский Камерный театр). И в очередной раз убедимся, что вольные переработки «пьес жизни» для сцены – одна из интереснейших тенденций современного театрального развития.

В русло этой тенденции вписываются и некоторые премьеры прошедшего сезона: «Безприданница» Дмитрия Крымова (Лаборатория Дмитрия Крымова, Москва), «Гроза» Евгения Гельфонда, показанная летом в Кузьминках на фестивале губернских театров (Новый Художественный театр, Челябинск), «Не от мира сего» Екатерины Половцовой (Театр им. А.С. Пушкина, Москва). Три пьесы одного драматурга, три спектакля «малой формы», три представителя трех поколений нашей режиссуры – достаточное основание для их объединения в рамках одной темы. К тому же постановщики, не сговариваясь, перенесли авторское время действия в Серебряный век и сомкнули с современностью. Это неизбежно привело к расставанию с историческими образами Брахимова, Калинова, Москвы и насыщению игрового пространства совсем другими ритмами, фактурами и настроениями. Попытаемся разобраться, как авторы спектаклей видят и понимают Островского, что вычитывают из его произведений, какие идеи русского классика стремятся донести до зрителя и в какие «театральные одежды» их облачают.

\*\*\*

Сдвигая действие «Безприданницы» к рубежу веков, Дмитрий Крымов сосредоточивает внимание зрителей не на красотах стиля «модерн», а на его низовых реалиях: крикливая непристойность кафешантана, кислотная резкость красок провинциального глянца, потрепанное изображение дивы *à la* Тулуз-Лотрек, эксцессы раннего синемá с его жгучим, почти извращенным мелодраматизмом. «Кинематограф, три скамейки, сентиментальная горячка...» – сцена представляет собой обшарпанный зал кинотеатра. По левой стенке развешаны и постоянно срываются с крючков убогие верхние одежды. Дверь напротив, с небрежной надписью «Сартр» и пририсованной сверху буквой «и», без всяких сантиментов указывает на «сартирное» (от слова «сартр») содержание драмы (художник Анна Кострикова).

Перед глазами зрителей – кинохроника, практически непрерывно демонстрируемая на огромной плазменной панели. Возникая на видеокадрах (пустынная набережная, прогулка сиротливой фигуры или



«Безприданница». Школа драматического искусства.  
Лаборатория Дмитрия Крымова. Сцена из спектакля. Фото Н. Чебан

одинокой пары под ручку), персонажи появляются в боковых дверях, молча проходят вперед, рассаживаются по своим местам и превращаются в кинозрителей. Если на сцене происходит что-то остренькое, скандальное, они отворачиваются от экрана и с любопытством наблюдают за происходящим, а когда считают нужным, ввязываются в действие.

Изображение то отдаляется, то приближается, то замирает в стоп-кадре, то наспех перелистывается и мгновенно, без всякого монтажного стыка перемещает нас из одной точки пространства в другую. Мелькают обрывки виртуальной реальности: ревущий стадион во время футбольного матча, представление балетного спектакля, цех кондитерской фабрики, наплывающий на зрителей пароход с красавцем-мужчиной на палубе, телестудия с надутым политическим обозревателем, онлайн-трансляция постельной сцены Ларисы и Паратова (подбор видеосюжетов – Елизавета Кешишева). Разные пространства, времена и сроки смешиваются безмотивно и беспричинно. Но хандра от этого смешения возникает нешуточная, будто автор спектакля параллельно с чтением пьесы забрел на просторы российского интернета, заблудился в них и смертельно затосковал.

Действующих лиц на сцене больше, чем в пьесе. Добавлены обе сестры Ларисы со своими кавалерами и беглый кассир. Причем одна из сестер, зарезанная ревнивым кавказским князем едва ли не на



«Безприданница».  
Школа драматического искусства.  
Лаборатория  
Дмитрия Крымова.  
М. Смольникова –  
Лариса.  
Фото Н. Чебан

следующий день после свадьбы, так и ходит с кинжалом в груди, а бедняга растратчик после поимки закован в наручники навсегда. Не обошлось без сценического трансвестирования некоторых персон: роли Хариты Игнатьевны Огудаловой и одной из ее дочерей исполняют актеры, а бродягу Робинзона и лакея Ивана играют актрисы. Действие оживляет корпулентная плюшевая курица, ковыляющая по сцене и вытворяющая все, до чего додумаются ее куриные мозги. Из виртуальных особей врезаются в память крупный сизый голубь, тупо и долго долбящий клювом по асфальту, что-то склевывающий с тротуара набережной. Актеры играют напористо, используют масочные гримы, предпочитают кричащие краски характерности, применяют brutальные приемы исполнения (особенно агрессивные у исполнителя роли Хариты Игнатьевны).

Сам Крымов утверждал, что ставил русскую «черную комедию» с вкраплениями элементов *commedia dell'arte*. Форсированную игру и саркастическое снижение образов этим можно объяснить. Но режиссерской установкой никак не объясняется горечь атмосферы, оспаривающая общую язвительно-ироническую интонацию действия. Не разухабистые эстрадные шлягеры тому причиной. И не ядовитый люрекс дамских нарядов виноват. Спектакль замешан на тоске человека, внимательно читавшего Сартра, не раз пересматривавшего фильмы Феллини, знающего поэзию Цветаевой, хорошо знакомого с классическим и современным авангардом (следы интеллигентского культурного обихода разбросаны на всем пространстве сценического текста).

Усмешливо совмещая высоты мировой классики с низинами массовой культуры, Крымов строит действие на совмещении двух миров – действительного, воссоздаваемого актерами, и виртуального, возникающего на экране. Суть дела – не в противопоставлении реальностей и мнимостей, а в их зеркальной параллельности. Оба не имеют подлинности. Оба поддельны, каждый по-своему. А героиня этой драмы, волей постановщика превращенная в «звезду» местного варьете, никакой поддельности не замечает. Реальную жизнь путает с виртуальной, свои кривляния на клубных подмостках считает серьезной работой, живет в мире дешевых гламурных иллюзий и наивно верит в то, что они могут сбыться. В маленькой, миленькой, глупенькой провинциальной певичке режиссер разглядел «русскую Кабирию» и не смог пройти мимо ее мизерной судьбы (хотя и утверждал, что ставил спектакль о «русской Кармен»). В отношении к ней лиризм сценического пересоздания драмы прорывается тем сильнее, чем настойчивее устраняются из спектакля любые намеки на непосредственное живое чувство и сочувствие.

Ларису играет Мария Смольникова и делает это с такой волшебной органикой и внутренней чистотой, что устоять перед обаянием ее игры невозможно. Слабость героини очевидна, хрупкость природы трогательна, но она об этом не думает, о своей малости не подозревает и перспективу собственной жизни выстраивает отважно и самостоятельно. Харита Игнатьевна (Сергей Мелконян) не продавала ее – она сама предложила свои скромные певческие данные на продажу. Карандышев (Максим Маминов) не унижал ее – она сама бессознательно шла на унижение, когда прилежно составляла распорядок будущей «тихой семейной жизни» с готовкой грибов и правилами поведения супругов. Паратов (Евгений Старцев) не обманывал ее – обманулась она сама, в деловом красавчике увидевшая мужчину своей мечты. Вожеватов (Вадим Дубровин) не был ей другом – она записала его в друзья, примерно так, как недалекие интернет-пользователи вносят в список друзей кого попало.

Окружающие не то чтобы ее предали – они ее просто-напросто «не учли» и уничтожили походя, почти между прочим. Проглотили, переварили, извергли и даже не заметили этого. Когда Кнуров (Константин Муханов) запахивает полы своей непомерно громадной мохнатой шубы вокруг Ларисы и медленно удаляется со сцены, он напоминает угрюмое, урчащее, рыгающее животное неведомой породы. Заглотнул, насытился, срыгнул и ушел, а на полу осталась лежать скорченная, раздавленная фигурка. Все дальнейшее (выстрел, стихотворная декламация,



размазывание наглого макияжа, метания по сцене и за сценой) – только затянувшаяся агония. Хождения слабой и нежной души по мукам закончились именно в этот момент. А вместе с ними пришли к своему завершению и все театральные «игры» вокруг нее.

В исполнении главной роли Марией Смольниковой изощренный, аритмичный, запутанный спектакль нашел свое нравственное и художественное оправдание. С учетом насквозь европеизированной режиссуры его название следовало бы на афише писать латинскими буквами: *Bezpridannitsa*. Такое написание точнее отразило бы интенцию режиссера: сегодняшний мир людей недостойн ничего иного, кроме едкого и насмешливого презрения.

\*\*\*

Евгений Гельфонд решил «Грозу» в жанре открытой «репетиции с антрактом». Актерам предложил вникнуть в обстоятельства калиновской жизни и примерить на себя старинные образы, а зрителям – посмотреть, как это будет происходить и что из этого выйдет.

В согласии с замыслом сцена превращена в светлый репетиционный зал с минимумом мебелировки: деревянная стремянка, два три высоких табурета, пюпитр на фоне светлых ставок с овальными проемами. Дерево желтовато-высветленное, чистое и опрятное, как у хорошего дачного хозяина (художник – Елена Гаева). Ровное и теплое солнечное освещение, мужчины в летних костюмах и соломенных шляпах, молодые женщины в легких белых нарядах. Кремовые, молочные, бежевые, песочные оттенки одежд добавляют в атмосферу воздуха и света (художник по костюмам – Наталья Болотских). В облике и поведении актеров нет ничего от калиновцев, вышедших в престольный праздник прогуляться по бульвару. Они больше похожи на чеховских интеллигентов времен раннего Художественного театра, собравшихся где-то на съемной даче для читки взятой в работу пьесы.

Свободные перемещения по сцене, переброски случайными репликами, взаимное шутовское подначивание – репетиция вот-вот начнется. На тетрадки с текстом ролей, полученные от Режиссера (Алексей Зайков), актеры реагируют по-разному. Кто-то с недоумением: какой же из меня Тихон (Дмитрий Николенко даже в затылке почесал и ушел в глубину сцены). Кто-то с огорчением: всего-то несколько реплик у Глаши (Ксения Бойко развернула их в самостоятельную и значительную роль). Кто-то с хмыканьем: конечно, я самоучка Кулигин, ничего



«Гроза». Новый Художественный театр, Челябинск. Т. Богдан — Кабаниха.  
Фото К. Тухватулиной

другого и не следовало ожидать (Александр Балицкий про «жестокие нравы» особо не распространялся, но готов был шляпу съесть, показывая, как калиновцы друг друга поедом едят). Кто-то с азартом: какая престранная странница эта Феклуша (Евгения Зензина сделала из нее заводилу калиновского хора, ни одно событие не пропустила и каждое сопровождала подходящей поговоркой, прибауткой или присловьем).

Пробуя текст на слух, актеры пародийно раскрашивают начальные реплики, сыплют «пословичными» названиями, привлекают внимание друг друга к тому или иному речевому обороту. Один идет точно по тексту, другой отвечает словами «из жизни», третий иронически комментирует «от себя». Слегка посмеиваются над собой и партнерами, но точность попадания (смыслового, интонационного, пластического) одобрительно отмечают тут же. Режиссер внимательно следит за ними и, улавливая моменты актерского согласия, извлекает из глюкофона нужную ноту. Слыша ее, актеры подбираются, схватывают верный настрой, берут нужную интонацию, постепенно втягиваются и устанавливают общий тон исполнения.

Открытая репетиция незаметно перетекает в течение калиновской жизни – тоже открытой, традиционно проживаемой «на миру». В песенных напевах не слышится ничего специфично концертного, они не

развернуты на зрителя. Так поют в хорошую минуту – для себя, не для публики. «Фанеры» здесь не признают и играют, как поют, «вживую». Актеры не имитируют репетиционный процесс, а действительно «облекаются» в полученную роль. Понимают друг друга с полувзгляда, с полувздоха, улавливают недосказанное с замечательной интуицией и отвечают точным встречным импульсом. Этюдный метод «разведки» пьесы им впору. Нашли глазами друг друга, объединились и практически сразу взялись за выстраивание сценических отношений четыре пары, связанные любовным сюжетом. Три из них (Кудряш и Варвара, Дикой и Кабаниха, Борис и Катерина) заданы автором, а одна (Тихон и Глаша) органично сложилась в ходе предшествующих репетиций.

Константин Талан и Татьяна Кельман представили (сначала себе, а потом и зрителям) Кудряша и Варвару не парой, а «парочкой». Один, с вечной улыбочкой, себе на уме, бесовски вертляв и не лишен наглинки. Другая, с веселой блудливостью в глазах, сладка, грешна и к ночным свиданиям готова все 24 часа в сутки. Актерам нравится во все это играть, они буквально «купаются» в ролях. Новизна исполнения – не в ломке традиционного взгляда на простонародные амурные игры, а в том, как сыгранно и свежо обновляют партнеры этот любовный союз.

Татьяна Богдан и Александр Майер разглядели в Кабанихе и Диком не жестокосердных злодеев, виновников всех бед, а Марфу Игнатьевну и Савела Прокофьевича – двух по-настоящему близких людей, проживших по соседству немало лет. Сцену вечерних посиделок разыграли, как по нотам. Существовали на редкость сиюминутно, приковывая внимание обменом взглядов, прерывистыми вздохами, долгими паузами. Взору зрителя открылось их общее прошлое – с ревнивыми подозрениями, взаимными обвинениями, минутами нежности, неизжитым любовным тяготением. И стало ясно, что совместная жизнь могла бы сложиться, но не сложилась, а теперь уже поздно и ничего поправить нельзя. Далеко не весь текст в этой сцене из Островского, но объем сыгранного почти «своими словами» впечатляет. Сказанное не означает, что актеры «обеляют» своих героев. За основу сближенных образов берется не жестокость нравов (нынешние нравы по-другому жестоки), а исковерканная человечность. Кабаниха–Богдан начнет блажить – такой поток искренней обиды от нее хлынет, что хоть из дому беги, лучше бы кричала и била, чем это выматывающее душу нытье. А Дикой–Майер, остро ощущающий нелюбовь окружающих, так приводит себя по этому поводу «в сердце», что опять же – одно слово возражения, и эта

шарманка никогда не кончится, лучше промолчать, может, сама иссякнет как-нибудь.

Дмитрий Николенко и Ксения Бойко по-своему «расшифровали» отношения Тихона с служащей в доме Кабановых девчонкой Глашей. Как говорят в народе, она «запала» на него, влюбилась и обожающе почитает. Хозяин разок прижал где-то в сенях по хмельному делу и забыл, а она все ждет и надеется на какое-то продолжение. В сцене проводов Тихона она так истово демонстрирует хозяйке свое умение «выть», будто себя на месте жены представляет. Благодаря игровой активности актрисы, по-новому срабатывает обмен следующими репликами между Кулигиным и Тихоном: «Сами-то, чай, тоже не без греха! – Уж что говорить!». Речь не о том, что Тихон втихую гульнул где-то на стороне, а как раз о его грехе с Глашкой. В Калинове всем про всех все известно, вот Кулигин аккуратно и намекнул на то, о чем в городе поговаривают. Женился бы Тихон на Глаше – горя бы не знал, может, и не бегал бы по трактирам. А с Катериной он просто не знает что делать – не по нему она, не по характеру, не по натуре, вот и мается теперь.

Катерина в исполнении Марины Оликер ничем не напоминает театральную «героиню». Милая, открытая, ясная, как многие молодые девушки. Одна в ней странность: лгать не хочет, противно ей это. Сказала, что уйдет из дома, если ее будут ломать и заставлять жить вопреки своей природе, так и сделала: ушла из дома с намерением не возвращаться. Услышала, как Режиссер зачитывает финальные реплики пьесы, забрала у него тетрадь с текстом и «своими словами» объяснила сгрудившимся вокруг нее калиновцам, что в могиле – лучше, чем с ними. Актриса играет просто и честно историю о том, как молодая женщина захотела хлебнуть счастья, а захлебнулась в потоке горя, и не потому, что свекровь заела или муж чего-то в ее душе недопонял, а потому что город Калинов изначально для жизни, может, и приспособлен, а для счастья – нет.

Образованному умнице Борису это яснее ясного. В исполнении Петра Оликера он предстал баловнем судьбы, сыном состоятельных родителей, выпускником Коммерческой академии. (Услышав об этом, Кудряш – Талан хмыкнул: «... не кончали».) До вынужденного поселения в Калинове Борис жил совсем другой жизнью: водились деньги, имелись друзья-приятели, его окружала интересная студенческая жизнь. И вдруг все рухнуло в один момент. Актеру важно, что его герой умеет «держаться удар». Лишнего не говорит, на неприятности не нарываясь, держится

иронически отстраненно и терпит, терпит, терпит – ради сестры, ради себя самого, ради больших денег, наконец. (Если без ханжества – кто бы из нас от них отказался?) А все-таки свой глоточек счастья он выпил, в «овраге» даже про фирменную иронию забыл – Катерина задела его своей чистотой. Но в сцене прощания он не в силах переносить ни слов ее, ни слез. Была радость и кончилась. Должен ехать. Катерина тоскует, мечется, на что-то надеется, а он мысленно уже в дороге, уже не с ней. Все прошло, надо жить дальше, хотя бы и в «Тяхте, с китайцами». Катерина длит и длит страдание, погружается в него, тонет в нем, и Борис почти бежит, потому что вид этого страдания сокрушает его. Сыграно с точным знанием мужской психологии. В прежние времена «первые любовники» нередко отказывались от роли Бориса Григорьевича, считая ее неблагодарной и утверждая, что в ней «нечего играть». Своим исполнением Петр Оликер доказал, что играть очень даже «есть чего».

Ночную сцену в овраге предваряет картина вечернего омовения. В трех высоких проемах появляются Варвара, Марфа Игнатьевна и Катерина, ставят перед собой тазики с водой и умываются перед сном, а после купания вынимают из воды свой ключ от «оврага» и надевают на шею, как крест. Вот такая крестная, запретная, земная и грешная любовь у всех женщин дома Кабановых, не у одной Катерины.

А в самом «овраге» от одного участника сцены к другому перелетает ключевое (от слова «ключ») словечко «погубить». В развернутом диалоге местный конторщик Ваня Кудряш вводит заезжего умника Бориса Григорьевича в курс дела и чуть ли не на пальцах объясняет ему, что он погубит замужнюю женщину, если пойдет с ней на сближение. Озорная и шалая Варвара, споро раздеваясь до исподнего, насмешливо предлагает полюбовнику: «Ну, давай, Ваня, губи меня». Катерина, меряя шагами пространство, останавливается перед Борисом и произносит только одну короткую фразу, словно диагноз ставит: «Погубил ты меня». А недоумевающий Борис повторяет снова и снова: «Не понимаю». Уже весь зал понял, а он все еще «тупит», и зрители веселыми смешками встречают эти повторы.

Надо заметить, что все режиссерские разработки Евгения Гельфонда имеют твердую опору в актерах. Сцена признания построена на роевом кружении калиновцев: Борис наматывает круги вокруг Катерины, Глаша вокруг Тихона, Кулигин вокруг Дикого, Феклуша вокруг Кабанихи. Стоящая недвижно Катерина не может больше терпеть всеобщей предгрозовой маяты и признанием в измене останавливает бесконечное



«Не от мира сего».  
Театр им. Пушкина.  
А. Лебедева – Ксения.  
Фото А. Иванишина

круговращение. Услышав о том, как она «гуляла», Кабаниха метнула взгляд в сторону Вари, вмиг просекла, кто подстрекнул Катерину на грех, и Варя поняла, что Кабаниха догадалась, кто тут был ведущий, а кто ведомый, отвела глаза от лица матери и смекнула, что надо бежать, скрыться и переждать грозу где-нибудь. Таких по-настоящему живых моментов в игре актеров немало.

Репетиция заканчивается вовсе не сомнительным «бунтом» Тихона против маменьки, а интонационно выделенной, крупно прозвучавшей фразой Островского: «Кто любит – тот будет молиться». Закон человечности превыше всех других законов – об этом поставлен, рассказан, пропет, сыгран спектакль Нового Художественного театра.

\*\*\*

«Не от мира сего» – последняя пьеса великого драматурга, своего рода художественное завещание Островского. Она крайне редко берется в репертуар, еще реже становится удачей театра, возможно, из-за трудностей истолкования. В ней немало странного: героиня драмы молода, красива и богата, любима мужем, сама его любит, все у них хорошо, но в финале она почему-то умирает. Что с ней случилось? Конечно, окружение, как водится, плетет вокруг нее интриги, но никакого видимого, внятного, осязаемого события, сведшего ее в могилу, не произошло. Придавать событийное значение магазинному счету «на коляску для г-жи Клеманс» – это как-то совсем по-детски.

Екатерина Половцева вчиталась в авторский текст, «вчувствовалась» в сюжетные перипетии, глубоко продумала странности пьесы и поняла главное: дело не в интриге и ее денежной подоплеке, не в случайной измене мужа, к тому же раскаявшегося, а в самой героине, в ее «неотмирной» душе.

Театральное пространство разомкнуто, линия рампы стерта. Актеры располагаются в пустом зрительном зале и оттуда следят за перипетиями семейной жизни супругов Елоховых. Поведением напоминают посетителей кабаре: вольготно разваливаются в креслах, заигрывают с рыжей стриптизершей, вслух комментируют действие, в общем, себя не стесняют, а на сцену выходят только, если это требуется сюжетом. Зрители, помещенные на игровой площадке вплотную к исполнителям, наоборот, слушают молча, смотрят внимательно, ведут себя тихо и лишь изредка шелестят программками. Происходящее они воспринимают совсем в другом ракурсе, чем непосредственные участники событий.

Скромная «пьеса жизни» декорирована отменно, с роскошью декаданса: тяжелые дорогие шторы на окнах, расписные ширмы, изящные туалетные столики с множеством дамских безделушек, антикварный шкаф со стеклянными дверцами, массивный обеденный стол с блистающими приборами на безупречно открахмаленной скатерти (художник Александра Новоселова). Локальные источники освещения (люстры, торшеры, настольные лампы, фонари) создают двойственное, неверное и зыбкое настроение, близкое по духу поздним ибсеновским созданиям (художник по свету – Сергей Васильев).

Дразнящий воображение полумрак пропитан запахом больших денег, бесстыдных опереток, мужских клубных вечеринок, закулисных романчиков с артистками варьете. Здесь обитают люди, вкусно жующие и много пьющие, замечательно здоровые, но при всем том будто чем-то подточенные. В каждом чувствуется какая-то тайная недостаточность. Внутренняя гнильца просматривается в рано оплывшем, прямо-таки сочащемся сытостью длинноволосом Муругове (Андрей Сухов), в дерганом, юрком Барбарисове (Владимир Моташнев), в холеных, напрочь обездушенных Снафидиной и мамзель Клеманс (в обеих ролях – Эльмира Мирэль). Несколько выбиваются из общей сплотки приниженный, исковерканный множеством комплексов «друг Макар» (Сергей Ланбамин) и усредненный до бесцветной ординарности муж Ксении (Алексей Воропанов). Но и они – часть той «передоновщины», которая непоправимо развела «мир сей». Вспоминается французская

поговорка: самые роскошные цветы, как правило, произрастают из болотной гнили. Не потому ли разбросанные там и сям ветки пышной персидской сирени напоминают не о весенних радостях героини, а об ее скорых похоронах?

В сценическом тексте немного «своих слов», хотя совсем без них не обошлось: господин Елохов в минуту рефлексии с прозы Островского сбивается на стихи Бродского (сделано это аккуратно и сопротивления не вызывает); Снафидина, темпераментно выступающая перед микрофоном в защиту материнской любви, превращена в участницу ток-шоу на актуальную женскую тему (это уместно, поскольку смыкается с общим фарсовым окрасом картинок из жизни развращенного общества).

Анастасия Лебедева – главная удача спектакля. Волею режиссера она сыграла и болезненно-нервную Ксению, и ее хищную сестричку-лисицу Капитолину. Сыграла на контрастах, уверенно и смело жонглируя множеством приспособлений, точно распределяя краски актерской палитры. Роль утонченно-изысканной Ксении построена на прихотливых ритмах и нервно-вибрирующих интонациях, роль живенько-пестренькой Капитолины – на резкой пластике, броских жестах и острых голосовых взвизгиваниях. Это не только два различных образа, это разные актерские техники. И если в случае с Капитолиной техническую основу исполнения можно разглядеть, то в случае с Ксенией это не представляется возможным. Сколько мы видели артистов и артисток, играющих «неврастеничные» роли на природной истеричности, на профессионально расшатанных нервах. Анастасия Лебедева не позволяет себе развинченности, играет строго. Можно сказать, по Тютчеву.

День героини – «болезненный и страстный», сон – «пророчески-неясный». Ее душа – «жилица двух миров» – уплывает в далекие мечтания, живет видениями, погружается в тревожную дремоту. Всплывают сумеречные образы сознания: приходит за ее душой страшный «некто» в облике Муругова и уносит неведомо куда, ее преследует ползущая ядовитая змея, скользят какие-то черные фантомы, подносят книги, убирают приборы со стола. Ксения осторожно ступает по канату, протянутому на уровне метра от подмостков, ее возлюбленный муж бережно-бережно подставляет ладони под маленькие озябшие ступни, а потом подхватывает и покачивает на руках; кружится приспущенная люстра и среди светильников – она, а он рядом, повернувшийся спиной и о чем-то задумавшийся. То ли явь, то ли сновидение, то ли полет



чайки, то ли блуждания Мировой души. Как удалось актрисе это сыграть? Не знаю. И никто не знает, потому что здесь – тайна театра.

Финал спектакля тих и прост: Ксения опускается в кресло и замирает навсегда. Не слабое здоровье и не чья-то злая воля тому причиной. Все печальнее: душа, приходящая в трепет от любого соприкосновения с реальной жизнью, на этом свете «не жилища». Ксения очень хотела жить и надеялась быть счастливой. Напрасно надеялась. Об этом и спектакль.

\*\*\*

Завершить разговор о последних воплощениях «пьес жизни» хотелось бы напоминанием о тех, кто их воплощает на сцене, – об актерах. Временной сдвиг в эпоху Серебряного века, осуществляемый режиссурой, ставит исполнителей ролей в трудную ситуацию. От Пушкина до Толстого русскими драматургами владела «мысль народная», от Чехова до Блока и Андреева – «мысль о русской интеллигенции». Персонажи первого круга произрастают из почвы народной жизни, второго – из интеллигентских рефлексий. Островским задан один художественный тип (с присущей ему психологией, структурой личности, культурой чувств, мотивировками поведения) – актеры должны воплощать другой, для которого в роли оснований маловато.

Образная трактовка времени и места совершения событий, разумеется, важна: «Событие становится образом, когда обретает почву в хронотопе», – по точному определению М.М. Бахтина. Но одухотворяет и одушевляет сценическую среду, дает ей жизнь искусство играющих актеров. Если театр действительно есть «синтез искусств», то актер есть «живой синтез» театра. В нем сходятся все силовые линии спектакля, только от него зависит, сольются ли они в органичное единство.

В Малом театре, создавшем академический канон воплощения «пьес жизни», это понимают. Сценографы разрабатывают такую среду обитания для персонажей Островского, которая была бы с ними в родстве, соседстве и свойстве. А как в нее войти, расположиться в ней и распорядиться деталями обстановки, актеров-академиков учить не надо – сами кого хочешь научат, потому что за ними – богатая история, высокая культура и мощная реалистическая традиция исполнения пьес любимого драматурга. Высшая точка творчества актера-реалиста – создание такого художественного типа, который из зала воспринимается как настоящий живой человек, со своим мироотношением, самосознанием, внутренней жизнью. Его исполнительский минимум –

органичный и грамотный («по школе») профессионализм исполнения роли («по автору»).

В спектаклях, «альтернативных» академическому канону, дело обстоит иначе. В игровом пространстве могут встретиться самые разные театральные времена, идеи и культуры, превращенные в «предлагаемые обстоятельства сцены». А уже к ним «подверстываются» действующие в этих обстоятельствах лица, порой весьма далекие от тех, что задуманы автором. Проблема решается путем игрового транспонирования авторских заданий. Дистанцию между драматургическими персонажами и театральными образами актеры заполняют «своими» словами, штрихами и красками. Вместо лицемерия объективно сущего художественного типа зрители наблюдают, как исполнители ролей с этим типом играют, то скрывая расстояние между собой и образом, то всемерно обнажая его, то почти растворяясь в нем. Если это происходит артистично и умно, то «пьеса жизни» на наших глазах воплощается в «спектакль играющей жизни». Если нет – процесс игры удешевляется и превращается в претенциозное интересничание на грани дилетантизма.

Настаивать на безусловной верности какого-то одного игрового подхода к классическому произведению представляется столь же бесполезным, как выяснять, какой тип театральности «лучше»: академический или альтернативный. Бессмысленно обрушиваться на первый за его «устарелость» или ругательски ругать второй за «искажение классики». И совсем некрасиво в полемических целях лучшие создания одного из них противопоставлять худшим произведениям другого. Дело вовсе не в том, кто «прав» в этом противостоянии. Поиск художественной истины, учитывающий оба вектора развития, важнее, чем напрасные споры приверженцев одного направления со сторонниками другого.

«Низвергнуть» правду и правоту реалистической традиции исполнения Островского невозможно, пока живо искусство Малого театра (все-таки отсчет мы ведем от него, что справедливо с любой точки зрения). Но сбросить со счетов противоположную тенденцию истолкования классики тоже не получится – успехи ее очевидны. По существу, линия разграничения между правдой и ложью театра сегодня проходит не между разными театральными течениями, а внутри каждого из них. Точка схождения правды и лжи локализуется в сердцевине любого спектакля – в живом бытии актера на сцене, открывающем новую силу и красоту в старых заигранных пьесах.