

# ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А   А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О   Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

СПЕКТАКЛЕМ КАМЫ ГИНКАСА  
«Медея» в Москве открылся  
Пятый театральный фестиваль  
«Сезон Станиславского»



В ТЕАТРЕ «КОМЕДИ ФРАНСЭЗ»  
прошла премьера спектакля «Скупой»  
по комедии Ж.-Б. Мольера в поста-  
новке Катрин Ижель



В МОСКВЕ НАЗВАНЫ  
лауреаты премии Ста-  
ниславского. Лучшим  
театроведом признан  
руководитель творческо-  
исследовательской части  
Александр Чепуров

В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ  
состоялась премьера спектакля  
«Изотов» по пьесе М. Дурненкова  
в постановке Андрея Могучего



ИСПОЛНИЛОСЬ 60 ЛЕТ  
художественному руководи-  
телю театра «Зазеркалье»  
Александр Петрову



В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ  
комедии готовится премьера  
пьесы Ж.-Б. Мольера



«Мизантроп»  
в постановке  
Теи Шеррок.  
В роли Альцеста — Дэмиан  
Льюис, в роли Селимены —  
Кира Найтли



В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ  
Станиславского состоялась премьера  
спектакля «Троянской войны не будет»  
по пьесе Ж. Жироду. Режиссёр Алек-  
сандр Галибин



Адель Йордан (Саша) и Эрнё Фекете (Иванов)

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ

## ФРАГМЕНТЫ РАСПАДАЮЩЕЙСЯ ЦИВИЛИЗАЦИИ А. П. Чехов. «Иванов». М. Горький. «Варвары» Театр им. Йозефа Катоны (Будапешт). Режиссёр Тамаш Ашер

Театр имени Йозефа Катоны сыграл на фестивале две зна-  
менитые русские пьесы, отразившие переломные времена  
и, как оказалось, до сих пор актуальные. Чеховский «Иванов»  
в 1887 году вывел на подмостки одинокого интеллигента, про-  
тивостоящего утрате гуманитарных ценностей как вокруг, так  
и внутри себя. В «Варварах» Максима Горького — духовного  
лидера русской демократической молодёжи начала XX века — в  
1905 году впервые были показаны новые технократы, взявшиеся  
цивилизовать старый уклад и потерпевшие нравственное фиаско.  
Тамаш Ашер, один из ведущих режиссёров Венгрии, не раз  
обращался к русской драматургии, прежде всего к Чехову,  
черпая в русской теме мотивировки человеческих отношений  
для зрителей своего отечества, своего времени. Его гастрольные  
спектакли на сцене Александринского театра, обновлённого и  
раззолоченного после реконструкции, контрастно напомнили  
узнаваемые приметы советского бытия, программно скудного,  
обшарпанного и далеко ещё не забытого. Образ «однокле-  
точного» пространства, непригодного для человеческой жизни,  
в обоих спектаклях воссоздал сценограф Шолт Келл — выго-  
родками и убогой обстановкой. Здесь даже вещи, обозначающие  
намёк на роскошь, — старинный диван в «Варварах» или рояль  
в «Иванове» — подвержены вульгарной утилизации. Они ис-  
пользуются как казённое оборудование, подлежащее списанию,  
а не как частная собственность, хранимая поколениями.  
Сцена отражает какую-то ущербную затрапезность, какой-  
то непремный изъём в предметах и людях — независимо от  
чинов. В «Варварах» хозяйка провинциального светского  
салона ходит с перевязанной ногой, а служанка Черкунов, дочь  
пьяницы, — с заклеенным, точно выбитым глазом. У акционного  
надзирателя Монахова вместо бороды растут непонятные  
клокья, а у его красавицы-жены вдруг сверкнёт чёрная поросль  
подмышек. Впрочем, в 50–60-е годы XX века, антураж которых  
воспроизведён в костюмах и оформлении «Варваров», гла-  
мурная мода ещё не стала законом для озабоченного престижем  
обывателя.  
Атмосфера застоя, размывающего границы времён, быта и  
моды, даётся в прологе спектакля «Варвары» — в почти непо-  
движной сцене полуденного бдения аборигенов у пивного  
ларька. Ловят рыбу, пьют пиво, играют на гитаре, ждут приезжих  
и сплетничают. Голодный бомж в грязной майке и основа-  
тельный пивочерпий, рабочий без места и студент, игровая мо-  
лодая пара: девушка в несуразно пёстром, почти домашнем

наряде, и юноша в безнадёжно выпцветшем костюме, — все по-  
вязаны ленивым ритмом расслабляющего зноя в пустоте неиз-  
менного заходустья. В тесно засиженном людьми, но словно  
безвоздушном пространстве, бытовые звуки — гитарный пе-  
ребор или жужжание мухи — отчётливы и символичны, как  
позывные вечности.  
В «Иванове» картина развёрнута в глубину, и это перспектива  
замкнутого со всех сторон казённого дома образца соцлагерных  
70-х: не то больница, не то школа, не то ритуальный зал. Ни ин-  
терьер, ни экстерьер: просто грязные обваливающиеся стены  
в указательных знаках и стеклянная кабина входа-отстойника.  
Окно из комнаты Сарры открывается, словно из потусторонней  
реальности, а последний её выход на сцену в окровавленных  
бинтах и больничной рубашке вполне соответствует гиблому  
месту. Финал спектакля — из первого варианта пьесы, в котором  
герой умирал от разрыва сердца на собственной свадьбе.  
Мастерски поставлена сцена сутолоки, гомона вокруг Иванова,  
и прекращается этот базар только после предъявления пи-  
столета. Все замирают, но герой не стреляется, а сползает по  
стене и выпадает в открытые двери. Выйти за эти пределы можно  
только в смерть. И гилянды под потолком, появившиеся в по-  
следнем, свадебном акте, венчают похороны, а старичок-пен-  
сионер, введённый в действие, чтобы следить за перерасходом  
электроэнергии, вырубает свет окончательно — на сцене и  
в жизни персонажей.  
Постановочные эффекты в спектаклях Ашера сведены к ми-  
нимуму, что поначалу даже шокирует. Они введены вглубь дей-  
ствия — в мотивировки актёрского состояния.  
Так, в финале «Варваров» обе двери во фронтальной стене,  
через которые то входили, то выходили персонажи в суете  
параллельных передвижений, распаиваются вместе, как от  
порыва стихии. Потому что носительница стихийных бурь  
Надежда Монахова выстрелила в себя согласно романтическому  
ритуалу — где-то там, за этими дверьми в небытие. Вопль  
Монахова — Эрнё Фекете: «Это вы её убили!» — единственный  
здесь всплеск чувства и настоящей боли. Все прочие лишь  
выясняли отношения друг с другом, меньше всего думая друг  
о друге. Оказывается, только этому невзрачному человеку,  
презираемому мужу, доступны любовная тоска и всепогло-  
щающее горе.

Продолжение на стр. 2



Тот же Эрнэ Фекете играет заглавную роль в «Иванове». Этот спектакль тоже начинается неподвижной мизансценой — своеобразным трагикомическим предзнаменованием. Лежащий в кресле в крайне неудобном положении, свесив голову вниз, находящийся, кажется, в полной прострации человек и есть главный герой. Вокруг него манипулирует ружьём, беря лежащего на мушку, разбитной детина, — конечно, неугомонный безобразник Мишель Боркин. И только от прикосновения оружия человек в кресле оживает и начинает перелистывать какую-то брошюру на полу. Оказывается, в этой нелепой позе он читал — чем вызвал смех в зале. «Комик», — так называет Иванова Боркин — Эрвин Надь, и в его устах это одобрение, сам он «для смеха» может и на руках пройтись. Этот актёр, играющий в «Варварах» прагматика Черкуна, здесь воплощает агрессию шутовства, на которую можно списать любую гнусность. Смеховая реакция — лишь первичный признак смягчения варварских нравов, и поводом для смеха может быть что угодно. Даже рефлексия порядочного человека в безвыходной ситуации.

Актёр Эрнэ Фекете в роли Иванова всё нелепое и комическое непринуждённо вводит в трагический контекст. Его герой молод, что ещё больше обостряет ситуацию. Жизненные силы обречены быть растраченными в тупике. Его всё время кто-нибудь застаёт в уязвимом положении. Ключевой становится сцена череды визитов к Иванову. Он без штанов — только что пытался заснуть. В таком виде он вынужден отбиваться от нотаций и упрёков доктора-моралиста и, теснимый собеседником, голым задом садится на клавиши открытого рояля. В этих обстоятельствах приход влюблённой Саши становится особенно неуместным. Закутавшись в плед, герой выслушивает признание экзальтированной девушки, даже не заметившей неловкости положения. Прервавший идиллию Боркин всё истолковывает по-своему. Иванова, что называется, «берут голеньким» — в буквальном смысле. Умиравшая Сарра застаёт его врасплох в душевном неглиже. Его жесткие слова — неконтролируемый импульс защиты от её обвинений. И когда всё сказано, оба смолкают в общем горе. И сигарету, которую она, чахоточная, закуривает, он докуривает сам. Как когда-то было заведено между ними. Это лучшая сцена спектакля, пример неброского и глубокого стиля режиссуры Ашера.

Кашель умершей Сарры достаётся в наследство всем, кому есть дело до Иванова. Слово он и есть настоящий источник главной болезни — недовольства собственной жизнью. Признаки этой болезни различны. Энтузиазм «новой жизни» в энергичной Саше Лебедевой очень скоро сменяется раздражительной горечью и обидой на

то, что её избранник никак не поддаётся «спасению». Кашляет и Саша, и её не привыкший умствовать отец. Постоянный жест скрюги Зю-зюшки: оправить тесное платье — из бытового плана переводится в символический. Она испытывает постоянное чувство неудобства из-за того, что жизнь требует расходов — то денег на приданое, то крыжовенного варенья. Надо спасти запас: рефлекторный импульс заставляет её поедать несъеденные гостями варенье, глотать недопитый кем-то чай с сахаром.

Бал у Лебедевых Ашер ставит как вечер в богадельне или в инвалидном доме. Даже заневестившаяся купеческая вдова Бабакина здесь — пожилая особа. Дикие сплетни об Иванове, которые тут ведутся, отдают маразмом. Одержимый игровой манией гость просто не способен «врубиться» ни в какую ситуацию, кроме картёжной. Он врывается в самую гущу любого переполоха с сосредоточенностью маньяка, но ему действительно «не с кем поговорить». Самый довольный и деятельный в этом паноптикуме — негодяй Боркин: он и старуху неходящую игриво схватит на руки, и вдовицу присваивает, чтобы богатство зря не пропадало. Он санитар и хищник здешних пенат.

Режиссёр даёт клиническую картину распада в «Иванове» и намечает безрадостные перспективы «техногенного возрождения» в «Варварах». Сильнейшее явление актёрского ансамбля в обоих спектаклях — знаменитый венгерский артист Габор Мате, возглавляющий труппу. Шабельский в «Иванове», инженер Цыганов в «Варварах» — обе фигуры воплощают разные грани деградации личности. Артист сыграл Шабельского человеком, нравственно опустившимся до стадии почти эмбриональной. Граф — с нечёсаными сединами, в рваных лохмотьях дома и в чужом платье на людях, действительно безответствен, как ребёнок или сумасшедший. Его можно сполить и женить, оставить с больной женой или взять с собой в гости, а можно и спровадить в «жёлтый дом». Он рассуждает и плачет, как ребёнок, и совершенно не готов к близкому уходу. Он вообще не понимает, как это так: человек жил, да вдруг и умер. Актёр показывает инфантильность как признак не столько одряхления, сколько как родовую черту общества.

В «Варварах» циник и старый ловелас Цыганов цепляется за жизнь и вполне отдаёт себе отчёт в том, что делает. Свобода и ум, образование и острота иронии не спасают от озноба одиночества, от чувства обречённости. И любовь для него не поздняя страсть, но соло-



Эрнэ Фекете (Иванов)

минка для утопающего. Надежда Монахова — женщина не его круга, не его судьбы, но она — последняя надежда. И мещанский романтизм Монаховой, и пьяный угар юноши-дикаря, которого он не столько спаивает, сколько учит пить, для него — знамения манящего варварства. Последний приют обанкротившегося интеллигента.

Венгерские спектакли по русским пьесам неожиданно открыли обратную перспективу нашего отечественного социума — повернули «глаза зрачками в душу», далеко не отмывшуюся от пятен прошлого.

Александра Тучинская

## ЛУЗГА

### М. Горький. «Варвары». Театр им. Йозефа Катоны (Будапешт). Режиссёр Тамаш Ашер



Всё в театре взаимосвязано. Кто бы мог подумать, что «Дядя Ваня», «Иванов» Чехова и «Варвары» Горького ассоциируются с ритмом танго? Однако мы увидели подряд три спектакля Александринского фестиваля под танго Карлоса Гарделя («Дядя Ваня»), «Утомлённое солнце» («Варвары») и «Бесаме мучо» («Иванов»). Логично предположить: танго-спектакли румына Андрея Шербана и венгра Тамаша Ашера исключительно романтичны. Ничуть не бывало. Герои «Дяди Вани»

Эстер Оноди (Надежда Монахова) и Габор Мате (Цыганов)



ползают по чернозёму, а сцена в «Варварах» покрыта слоем лузги. Обстановочка «Иванова» — бомбоубежище или клуб при ЖЭКе. Конечно, российская провинция конца XIX — начала XX века — не Версаль, но подобной степени заплёванности всё же не достигала. Впрочем, Ашер плевать хотел на российскую провинцию. Он-то убеждён: Горький беспокоился о Венгрии нынешней эпохи распада. Точнее, предвидел. Нас, туристов-верхоглядов, радует Парламент и Будайский замок, но аборигенам виднее.

Что делать с Горьким, не совсем понятно. Теоретики литературы отвергли его в качестве образцового соцреалиста и ничего нового не предложили. Практики театра играют с Горьким, как умеют. То он предстаёт эротоманом («Дачники» в Омске), то густопсовым физиологистом («На дне» в НДТ). «Варвары» по-петербургски с такой скоростью вылетели из Театра им. Ленсовета, что никто не успел сказать «А». Только брезжит в тумане красивая легенда о «Варварах» БДТ (1959).

Когда я увидел в буклете фестиваля парный снимок Лидии и Надежды Монаховой (Адель Йордан и Эстер Оноди), то восхитился. Надежда в пёстром платье с полевыми цветами и юная наездница Лидия со змеиным ртом и тонкой длинной шеей. Роза в зубах. Яркие лица неординарные. Какая-то оригинальная смесь Уайльда с «Кубанскими казаками».

Сценическая реальность оказалась прозаичнее. Экспозиционная сцена и в подлиннике не слишком увлекательна. Здесь пришлось утешать себя, составляя разнообразную палитру грязи, пота и других видов неопрятности. Закономерно, что Дунькин муж-побирушка никогда не мылся, не брился и не расчёсывался, однако доктор Макаров мог хоть раз в течение спектакля заправить рубашку, свисающую с одного бока, в брюки. Да, хочет он до скрежетания зубов пёстренькую Надежду, но рубашка-то при чём? Лишь Анна Палмаи внушила некоторую симпатию, спортивным шагом пересекая сцену в разных направлениях своими грязными босыми ногами и зыркая чёрными глазищами в поисках жертвы. Но роль местной сплетницы Весёлкиной ей совсем не подходит.

Горький изобразил стоячее болото, в которое брошены два камня-пришельца (Черкун и Цыганов). Они породили миражное булькотение страстей. Впрочем, в болоте есть своя меланхоличная поэзия. В венгерских «Варварах» и мгновения поэзии нет. Красивый хной (в области головы) баскетболист Черкун на минуту остановил внимание. Показалось: сейчас что-то закрутится. Такое энергичное животное! Увы, Черкун (Эрвин Надь) со своим алкоголиком-подель-

ником (Габор Мате) — плоть от плоти этого болота. Правда, грубее других. Громко кричит на жену (Река Тенки) — скованную, тоскливую, в серых платяицах. Естественно, нелюбимую.

Горький, что бы он ни натворил в 1930-е годы, был настоящим драматургом и понимал: действие должно стягиваться к какому-то центру, к нетривиальной фигуре. И эта фигура, судя по его письмам, — Надежда Монахова. Остро выписана, необычно. Татьяна Дорониная стала идеальной Монаховой. Замечательно умела передать смесь наивного идиотизма с волей и самобытностью. Собственно, на этом построены все лучшие её роли: от Нади Резаевой до мадам Александры. Эстер Оноди (Надежда) — существо нежное, хрупкое. Глупость её беспримесна, в откровенной навязчивости по отношению к Черкуну она не сильно отличается от законной жены. Иными словами, и этой героини нет.

Дело не в том, что наши гости плохо играли. Характеры актёрами вылеплены, каждая отдельная сцена психологически убедительна. Только приговор миру, разрушенному, сгнившему, оглашён в самом начале, и дальше мы смотрим лишь вариации. Случаются какие-то нервно-гротескные всплески, вроде дикого массового «танчика» во втором акте. Но это не отменяет ощущения застылости. Застылость мира не должна быть равна застойности действия.

«Утомлённое солнце» напоминает: мы каким-то боком всё-таки в России, но услужливая память подпихивает ассоциации со сталинскими репрессиями по-михалковски, а они в «Варварах» ни при чём. В принципе, костюмный антураж 1930-х годов вряд ли что-то проясняет, если мы хотим рассказать, как нам плохо живётся.

Беда в том, что Горький, отданный на милость школьной программе со своим «Дном», распространялся этим «Дном» и в бывших странах социалистического лагеря. Ашер родился в 1949 г. и хлебнул обязательного Горького. Позже он узнал другие вещи революционного классика, однако ощущение грязного подвала, где заканчивают жизнь опустившиеся протестанты, бароны и актёры, невольное транспонировалось и на «Варваров», хотя Горький гораздо разнообразнее.

Люди, к театру любопытные, выщипывают изюминки из сценического хлеба. Вот и Цыганов — Габор Мате хорош, и Монахов — Эрнэ Фекете с мертвенным лицом таит в себе загадку. Но после «Иванова» не оставляет мысль, что «Варвары» (премьера 2008 года) — попытка повторить успех спектакля 2004-го на ином материале. Как всякое возвращение к пройденному, оно закономерно менее интересно.

Евгений Соколинский



# ОКОЛО НОЛЯ

Новые наступили времена: к нам приехал МХТ имени Чехова, но уже не привёз обязательный, казалось, спектакль «Амадей» — свою нетленную руину. Что-то остаётся на местах, но что-то всё же меняется. В новом МХТ по-прежнему делают репертурную ставку на коммерческие комедии, но строчка «Пиквикский клуб» в гастрольной афише выглядит благообразней, чем «Тринадцатый номер» или «Примадонны». Да и руководитель театра Олег Павлович Табаков больше не ходит на телеэфиры с гроссбухом и не требует оценивать свою работу по наполняемости зала, кассовым сборам и прочим показателям финансовой отчётности. Охлаждение к примату бухгалтерии налицо, но внятной художественной программы у театра с известнейшим в мире именем как не было, так и нет. То Бродвей, то офф-Бродвей, то гвоздь сезона, то вообще ни на что не похоже. В довершение недоумений — «Золотая маска» в номинации «музыка-оперетта»; посрамлённая Свердловская музыкальная комедия грустно курит во дворе. Ныне в Камергерском господствует Её высочество Неожиданность («Ой, что такое нам покажут?! Ах, какой сюрприз!») — милая, но не очень толковая инфанта. Ждешь одного — получаешь другое; вот эта отличительная особенность табаковского МХТ осталась на своём месте, без перемен.

Скажем, от спектакля «Крейцера соната» в постановке Антона Яковлева ровным счётом ничего интересного не ожидалось. Мало ли молодых режиссёров выпускали спектакли в МХТ за последние годы? Много. Много ли их спектаклей задержалось в репертуаре? Мало. А Антон Яковлев к тому же закончил ВГИК и учился у Владимира Хотиненко; не самая бесспорная рекомендация, особенно для театрального режиссёра. Дебютировал «Малыми супружескими преступлениями» по пьесе Эрика-Эмманюэля Шмитта в петербургской «Русской антрепризе»: Марина Игнатова и Евгений Баранов играли хорошо, критики порешили, что актёры «сами себе всё поставили». Дальше был «Мелкий бес» Сологуба в Москве, в Вахтанговском театре (где патриархом и мастодонтом служит отец режиссёра — актёр Юрий Яковлев), и эта история увенчалась скандалом. На прогон явился новый худрук театра Римас Туминас — и стал делать поправки, режиссёр Яковлев принял за худруклом спорить, Туминас раскисился (он горяч), Яковлев разозлился и объявил мастеру, что не нуждается в его уроках. В результате спектакль слетел с афиши после считанных показов. Немногие видевшие, кстати, жалеют — говорят, хорош был Владимир Симонов в роли Передонова; тоже, возможно, сам себе всё поставил. Так что заслуги молодого режиссёра на момент его появления в МХТ были весьма скромными, формулировка «мой конфликт с Туминасом» — весьма нескромной, а решение звать Яковлева на постановку казалось чистой воды волюнтаризмом мхатовского руководства.

А между тем «Крейцера соната» вышла без-условной удачей театра — тут есть тема, есть грамотный режиссёрский разбор, литературный материал убедительно превращён в материал сценический. Кроме того, режиссёр Яковлев, пожалуй, действительно любит и умеет работать с актёрами. Про Михаила Пореченкова немногие (и преимущественно петербуржцы) знали, что он актёр не хороший, а очень хороший; после «Крейцеровой сонаты» это стало очевидно многим.

В качестве «своей темы» — по трём работам уже можно делать выводы — режиссёр избрал войну полов, оттенки гендерных ролей, прихотливые причуды нежных чувств и ту их изнанку, когда они вдруг перестают быть нежными и оборачиваются уродливыми ма-ниями. «Крейцера» у Яковлева — это история одного сугубо мужского сумасшествия, доверительно переданная от первого лица. Графу Толстому бы спектакль не понравился: такого уничижительного взгляда на свою повесть он явно не предполагал. Вещица — из поздних, написанных исключительно с проповедническими целями спасения заблудших стад. Приводя для иллюстрации трагический казус своего героя Позднышева, граф возвышается от частного к общему, со скопческим пафосом клеймя плотскую любовь — пусть даже таковая приключится и в браке. Чрезвычайная погружённость пожилого духовидца в вопросы плоти несколько смешна и довольно неприятна; над ним, кажется, подсмеивается сама русская речь в её нынешнем бытовании. То там, то сям в «Крейцеровой» встречаешь речевые обороты, невинные для начала прошлого века, но в начале века нынешнего приобретшие в жаргоне скабрёзную окраску: занимательный литературный феномен. Но режиссёр Яковлев не стал те-ребить стариковскую плоть позднетолстовской прозы,

это не очередная «читка по ролям» — их неумеренное количество на современной российской сцене уже вызывает раздражение. Яковлев написал инсценировку — не всё в ней ладно, местами действие статично, режут ухо анахронизмы вроде позднышевского «Тебе хорошо, а мне

завтра на работу», адресованного жене Лизе. Попытки натужного осовременивания на пользу инсценировке не идут, но они тут отнюдь не делают погоды, так что можно и не обратить внимания. Зато инсценировщик не потерял за словами идею своего спектакля.

Сначала актёры рассядутся на авансцене фронтально (случайные товарищи по железнодорожной поездке), Позднышева-Пореченкова мы не сразу разглядим: он неудобно пристроился на фланге и прячет лицо. Зато в центре позиции болтливый купчишка (Виктор Кулюхин), проповедующий домостроевский уклад. Его сварливым интонациям домашнего деспота аккомпанируют веские мужицкие жесты. Бла-женная девочка (Наташа Швец) распевает старо-русские духовные стихи о грехопадении Евы — купец властно прерывает пение хлопком в ладоши. Выразительно поданная мелкая моторика персонажей становится в спектакле важнейшим художественным средством. У Пореченкова в «Крейцеровой» постоянно играют кисти рук. Дрожащие пальцы — хлопотливые пальцы — пальцы, сжатые в кулак и рубящие воздух. Режиссёр и актёр создают образ человека, не способного познать мир иначе, чем осязанием, открывающего сокровенные тайны мускульным усилием, лезущего в тонкие материи грязными пальцами. Тут и памфлет, и трагедия: Позднышев Пореченкова страдает страшно, неимоверно — но в его анатомии самца, воина и охотника нет органа, способного понять и почувствовать женскую душу, зато слишком много органов, жаждущих безраздельно обладать и победительно уничтожать. Он обладает Лизой, потом уничтожает её — силится противостоять своей природе, но не может. И сходит с ума, ибо слишком нормален, но одновременно слишком щепетилен и горд, чтобы признать и принять обыденную пошлость своей природы. Сварливым купчишкой быть не желяет — зато становится опасным маньяком.

Стоит Позднышеву подать голос и сообщить вагонным соседям, что он-де женоубийца, фронтальная мизансцена рассыплется, испуганные пассажиры скроются за прозрачной ширмой, составив компанию сидящим за ней музыкантам под руководством Александра Маноцкова. Останется один Попутчик — это вторая блестящая актёрская работа в спектакле. Артист Владимир Калисанов играет подчёркнуто любезного собеседника, внимательного вдумчивого слушателя: «Нет, нет, продолжайте, мне интересно. Очень интересно». Это, несомненно, доктор, увлечённо фиксирующий интересный клинический случай. Но ещё и достоянский (Фёдор Михайлович аукнется не раз) Порфирий Петрович, чья паточная задушевность так хорошо провоцирует убийц на откровенность. А ещё Попутчик Владимира Калисанова — это лицо от театра; лицо, за маской любезности прячущее бесстрастную иронию. Холодный скрежет неинтонированных калисановских «да-да» и «продолжайте» задаёт неподвижную систему отсчёта, не даёт спектаклю уйти в эмоциональный хаос. На любые страсти-мордасти лицо от театра отвечает ровным «очень интересно», с какого-то момента отвечает уже из зала, с бельэтажа — как зритель.

Попутчик готов даже подыграть Позднышеву в сценах его воспоминаний: с той же холодной отчуждённостью возьмёт да изобразит модиста, у которого жена Позднышева Лиза заказывает наряд. В Лизу перевоплотится поющая девочка из первой картины — Наташа Швец замечательно точно и элегантно, хотя её роль в инсценировке и вышла несколько схематичной: стоическая женственность без страха и упрёка. Швец избегает лишнего пафоса, предпочитая в плоху прописанных сценах малоокрасочную сдержанную естественность. Те же комплименты трудно адресовать Ксении Лавровой-Глинке (в экспозиции — свободомыслящая дама, в воспоминаниях Позднышева — Лизина сестра Полина), чьи актёрские оценки в большинстве случаев резки и грубоваты, а чувство ансамбля оставляет желать лучшего. А ансамбль тут важен: можно сказать, что одна из главных героинь повести Толстого — музыка, и в спектакле Яковлева действие сопровождается непрерывным музицированием. Вот только Бетховен не звучит, взамен — печальные атональные созвучия Александра Маноцкова. Такими же болезненными всполохами движется действие, второстепенные персонажи выходят на несколько реплик и вновь исчезают за ширмой. Никуда не уходит только Михаил Пореченков. Его эмоциональная актёрская палитра здесь без преувеличения грандиозна. Напускное равнодушие и растущая нервная дрожь, рассудительность вплоть до занудства и внезапные припадки бешенства, задушевность и нравоучительство, жалкая жалоба и уверенный параноидальный бред. Пореченков беспощаден к своему герою, возможности подняться вровень с музыкой Бетховена актёр Позднышева не устаивает, но во внимательной методичности Пореченкова есть и своеобразная сострадаемость. Атональные всхлипы больной души Позднышева актёр делает отчаянно интересными для зрителя. В какие-то минуты даже допускаешь возможность ассоциации (только ассоциации, всё же не более) с «Кроткой» Додина, которую режиссёр Яковлев, кажется, имел в виду, отправляясь изгнанником большого театра на малую сцену МХТ с сюжетом о женоубийце. Хорош и финал этой «Крейцеровой сонаты». «Приехали» — ласково сообщает Попутчик и плавным движением надевает на Позднышева тубу. Позднышев дуёт в мундштук, оглашая зал басовой какофонией, пока вновь возникший на авансцене купчишка не закончит спектакль звонким хлопком в ладоши.

Очень не хватает Попутчика с его ласковым словом в финале другого новейшего спектакля МХТ — «Трёхгрошовой оперы» Бертольта Брехта и Курта Вайля в постановке Кирилла Серебренникова. В этом спектакле неожиданно многое: и станция назначения (неопределённая), и способ путешествия (неопределённый) — и при этом вполне определённый эффект горького зрительского послевкусия. Мучилась родами гора: судя по рапортам в прессе, Серебренников и компания работали чрезвычайно долго и много, спорили с правообладателями брехтовской пьесы, ходили с нахмуренными лбами, искали, заблуждались, рвали черновики и писали новые. Несмотря на муки, гора родила мышь: с «Трёхгрошовой» МХТ приехал к весьма опасной грани — когда под видом эстетического радикализма на сцене возникает элементарная профанация. Кирилл Серебренников, несомненно, человек с дарованием — хотя автор настоящих строк и не уверен, что дарование это именно режиссёрское.

Феномен Серебренникова — это обыкновенное чудо. Участник ростовской самодеятельности берёт штурмом Москву: становится ведущим постановщиком московского театра номер один, именуется в прессе лидером поколения, знаменосцем, вождем. Эмоциональность текстов про Серебренникова, конечно, отчасти инспирирована не его работами и не масштабом его личности, а чарующей фактурой этого чуда. Кто-то завидует белой завистью — и превозносит до небес, кто-то завидует чёрной — и анафематствует, растекаясь мыслями по древу, привлекая учёные цитаты и вводя в искусствознание новые определения. А для эмоций повода нет. Серебренников, как было сказано выше, имеет дарование и мог бы что-то творить, но он вынужден оправдывать ожидания, оправдать которые не способен. Теперь он ещё и преподаёт в мхатовской Школе-студии — трудная жизнь. Следы усталости, впрочем, ощущались очень давно. Почему, скажите на милость, знаменосец и вождь, формалист и максималист почти не ставит спектаклей без звёзд в главных ролях? Он же не Леонид Трушкин. Между тем в методе работы двух этих мастеров наблюдается удивительное сходство: они любят и умеют придумать для актёров ситуации, а способ существования придумывать не любят и не умеют, уповая на актёрскую самопомощь. Я не говорю, что так нельзя, но для МХТ это неожиданная метода.

«Трёхгрошсовая опера» подтвердила худшие опасения, но с такой лихвой, что актёрам, в антракте между вторым и третьим действием егожившим по зрительному залу в обличьях разнокалиберных нищих, и впрямь хотелось подать копеечку. Самодеятельность здесь торжествует и по сути, и по форме — по наивной лёгкости режиссёрской мысли прежде всего. Обильная массовка мхатовской молодёжи напоминает команду КВН из глухой провинции. Хороший актёр Константин Хабенский в роли Мэкки всем своим видом демонстрирует, что играть ничего не будет, так как ему ничего не поручено играть, только быть на сцене и подавать реплики. Чтобы Хабенскому было на что отвлечься, ему поручены сложный (и бессмысленный) акробатический танец во втором действии и восхождение на лонже по отвесной стене в третьем (это уже было у Лепажы или я что-то путаю?). Хороший актёр Николай Чиндякин (Джонатан Пичем) играет вполне, как на детском утреннике. Своеобразная актриса Марина Голуб (Селия Пичем) играет чудовищно — вульгарно, примитивно, бес-толково; главный принцип самодеятельности: если тётя плохая, то и играть её надо плохо. Так как в «Трёх-грошовой опере» все тётки (и дяди) плохие, то на мхатовской сцене их так и играют. Теперь это называется брехтовским острашением.

Увы и ах, но внятного месседжа к своему опусу Серебренникова тоже не смог присочинить. Тут есть продуктовые корзины из супермаркетов, светильник из «Икеи», мальчик-проститутка, продажные милиционеры, стеклянная коробка, маленький скелет, большой скелет — но из этих осколков мозаики Серебренникову никак не сложить не то что слово «вечность», но даже слово «Бирюлёво». Испытание Брехтом — серьёзное дело; оно, кроме прочего, выявляет социальную озабоченность автора. У режиссёра Серебренникова она сегодня отсутствует. Впрочем, в качестве концертного исполнения оперы Вайля спектакль вполне можно рекомендовать: поют и музицируют отлично, но за это спасибо всё тому же вышеупомянутому Александру Маноцкову.

Так что температурный режим в театре нестабильный. Думаешь, будет холодно, — выходит жарко; полагаешь, будет хоть сколько-нибудь тепло, — попадаешь в полярную ночь. Одна надежда на среднее арифметическое. Не выходит с бухгалтерией, надо обратиться в Гидрометцентр. Он так и передаст по своим каналам, что в легендарном МХТ теперь появилась новая незбылемая традиция. Среднегодовая температура — около ноля.

Андрей Пропп



Константин Хабенский (Мэкки) в спектакле «Трёхгрошсовая опера»



Михаил Пореченков (Позднышев) в спектакле «Крейцера соната»