

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. Жироу. Режиссёр Алек-
сандр Галибин



Адель Йордан (Саша) и Эрнэ 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 знаменитые русские пьесы, отразившие переломные времена и, как оказалось, до сих пор актуальные. Чеховский «Иванов» в 1887 году вывел на подмостки одинокого интеллигента, противостоящего 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 «одноклеточного» пространства, непригодного для человеческой жизни, в обоих спектаклях воссоздал сценограф Шолт Келл — выгородками и убогой обстановкой. Здесь даже вещи, обозначающие намёк на роскошь, — старинный диван в «Варварах» или роуль в «Иванове» — подвержены вульгарной утилизации. Они используются как казённое оборудование, подлежащее списанию, а не как частная собственность, хранимая поколениями.

Сцена отражает какую-то ущербную затрапезность, какой-то неприменный изъян 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 акцизного надзирателя Монахова вместо бороды растут непонятные клочья, 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», гламурная мода ещё не стала законом для озабоченного престижем обывателя.

Атмосфера застоя, размывающего границы времён, быта и моды, даётся в прологе спектакля «Варвары» — в почти неподвижной сцене полуденного бдения аборигенов у пивного ларька. Ловят рыбу, пьют пиво, играют на гитаре, ждут приезжих и сплетничают. Голодный бомж в грязной майке и основательный пивочерпий, рабочий без места и студент, игровая молодая пара: девушка в несуразно пёстром, почти домашнем

наряде, и юноша в безнадежно выцветшем костюме, — все повязаны ленивым ритмом расслабляющего зноя в пустоте неизменного заходустья. В тесно засиженном людьми, но словно безвоздушном пространстве, бытовые звуки — гитарный перебор 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 интерьер, 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 пистолета. Все замирают, но герой не стреляется, а сползает по стене и выпадает в открытые двери. Выйти за эти пределы можно только в смерть. И гирлянды под потолком, появившиеся в последнем, свадебном акте, венчают похороны, а старичок-пенсиянер, введённый в действие, чтобы следить за перерасходом электроэнергии, вырубает свет окончательно — на сцене и в жизни персонажей.

Постановочные эффекты в спектаклях Ашера сведены к минимуму, что поначалу даже шокирует. Они введены вглубь действия — в мотивировки актёрского состояния.

Так, в финале «Варваров» обе двери во фронтальной стене, через которые то входили, то выходили персонажи в суете параллельных передвижений, распахиваются вместе, как от порыва стихии. Потому что носительница стихийных бурь Надежда Монахова выстрелила в себя согласно романтическому ритуалу — где-то там, за этими дверями в небытие. Вольф Монахова — Эрнэ 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 всепоглощающее 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 пройти. 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 упреков 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 идею Боркин всё истолковывает по-своему. Иванова, что называется, «берут голеньким» — в буквальном смысле. Умиравшая Сарра застаёт его врасплох в душевном неглиже. Его жестокие 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 умирать отец. Постоянный жест скряги 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 несъеденное 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 игорной 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 игрово 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 нечесаными сединами, в рваных ломотях дома и в чужом платье на людях, действительно безответствен, как ребёнок или сумасшедший. Его можно сплести 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 — знаменья 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 Щербана 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 физиологом («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 зыряка чёрными глазницами 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. Крашеный 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) — скванную, тоскливую, в серых платьицах. 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 героине 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-михаковски, 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, невольно 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 «мюзикл-оперетта»; посрамлённая Свердловская музыкальная драма курит во дворе. Ныне в Камергерском господствует Её высочество Неожиданность («Ой, что такое нам покажут?! Ах, какой сюрприз!») — милая, но не очень толковая инфанта. Ждётся одного — получаешь другое; вот эта отличительная особенность табаковского МХТ осталась на своём месте, без перемен.

Скажем, от спектакля «Крейцерова 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 раскпятился (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 «Крейцерова соната» вышла безусловной 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 маниями. «Крейцерова» у Яковлева — это история одного глубоко 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 духовида 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 терпеть 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 неудобо 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. Блаженная девочка (Наташа Швец) распевает старорусские 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 противостать своей природе, но не может. И сходит с ума, ибо слишком нормален, но одновременно слишком щепетил и горд, чтобы признать и принять обыденную пошлость своей природы. Сварливым купчишкой быть не желает — 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 достоевский (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 точна и элегантна, хотя её роль в инсценировке и вышла несколько схематичной: стоическая женственность без страха и упрёка. Швец избегает лишнего пафоса, предпочитая в плохо 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 достаивает, но во внимательной методичности Пореченкова есть и своеобразная сострадательность. 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 дует 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, вождём. 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 мыслью 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 методика.

«Трёхгрошова опера» подтвердила худшие опасения, но с такой лихвой, что актёрам, в антракте между вторым и третьим действием егизившим 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 Мэки всем своим видом демонстрирует, что играть ничего не будет, так как ему ничего не поручено играть, только быть на сцене и подывать реплики. Чтобы Хабенскому было на что отвлечься, ему поручены сложнейший (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 вполноги, как на детском утреннике. Своеобразная актриса Марина Голуб (Селия Пичем) играет чудовищно — вульгарно, примитивно, бестолково; главный принцип самодеятельности: если тётя плохая, то и играть её надо плохо. Так как в «Трёхгрошовой опере» все тётя (и дядя) плохие, то на мхатовской сцене их так и играют. Теперь это называется брехтовским острашением.

Увы и ах, но внятного месседжа к своему опусу Серебренников 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 (Мэки) в спектакле «Трёхгрошова опера»

Михаил Пореченков (Позднышев) в спектакле «Крейцерова соната»

