

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

ПРЕМЬЕРОЙ СПЕКТАКЛЯ «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ» по комедии У. Шекспира в постановке Оскараса Коршуноваса открылся V Международный Александринский фестиваль



В ПАРИЖСКОЙ «КОМЕДИ Франсез» состоялась премьера комедии Ж. Б. Мольера «Учёные женщины». Режиссёр Брюно Байен

НА СЦЕНЕ ПАРИЖСКОГО ТЕАТРА де ла Виль прошли гастролы Александринского театра со спектаклем «Женитьба» в постановке Валерия Фокина

В ВЕНСКОМ «БУРГ-театре» состоялась премьера спектакля «Федра» по трагедии Ж. Расина в постановке Матиаса Хартманна



НА СЦЕНЕ ЛОНДОНСКОГО «Duchess Theatre» состоялась премьера спектакля «Последняя лента Крэппа» по пьесе С. Беккета в постановке Майкла Колгэна. В главной роли — сэр Майкл Гэмбон



ЗАВЕРШИЛСЯ XX МЕЖДУНАРОДНЫЙ театральный фестиваль «Балтийский дом»

ЧИЧЕСТЕРСКИЙ ФЕСТИВАЛЬНЫЙ театр показал премьеру спектакля по пьесе И. Тургенева «Месяц в деревне». Режиссёр Джонатан Кент



В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ «ШАУБЮ-не» готовится премьера спектакля по пьесе Ж. Б. Мольера «Мизантроп». Режиссёр Иво ван Хове



Сцена из спектакля. Фото В. Сенцова

ПРЕМЬЕРА

УКРОЩЕНИЕ ШЕКСПИРА

У. Шекспир. «Угрошение строптивой». Александринский театр.
Режиссёр Оскарас Коршуновас

Спектакль получился сложным, потому что пьеса показалась простой. Так бывает. Ещё младшие современники Шекспира считали, что в «Угрошении строптивой» ничего, кроме архаического домостроя, нет. Один из них, Джон Флетчер, даже написал контрпьесу под названием «Угрошение укротителя», где консервативным взглядам старшего современника был дан настоящий бой. Катарина давно нет в живых, её уморил Петруччо, который со спокойной совестью собирается жениться снова. Но на этот раз Мария, невеста, и её единомышленницы решили укротить домашнего тирана. Они не подпускают к себе мужчин и требуют свободы. Она является им в основном в виде платьев и карет. Добившись желаемого, эти неумные революционерки соглашаются на брак. Джон Флетчер был уверен, что Шекспир повержен. Как бы не так. «Угрошение строптивой» — ранняя комедия, и в ней, как и в последующих, есть одна идейная и поэтическая константа всего комедийного наследия Шекспира: они повествуют о сложном пути любви. Брак — это мир, в то время как любовь — всегда война. Война мировоззрений, сословий, возрастов и полов. Та главная война, которой движется человечество («ритм — отец разума», — говорил один хороший писатель), происходит между мужчиной и женщиной. В «Угрошении строптивой» наглядно различие между любовью-игрой и любовью-войной. Браки Гортензио и вдовы, Люченцио и Бьянки после любовного предисловия — начало войны, в то время как брак Петруччо и Катарини — её, то есть любви, победоносное завершение. Беатриче и Бенедикт, Розамунда и Орландо, Розалина и Бирон, Елена и Бертрам — другие шекспировские примеры созидательной войны. Шекспир умнее «феминизма» и «мачизма», обогативших человечество в последние века. В домострое Шекспира (брак — это купля-продажа, жена — собственность мужа, женщина должна знать своё место и занимать его без возражений), есть второй план: речь не о равных правах на выборах или в бизнесе, а о равенстве мужчины и женщины. Не друг перед другом, не в глазах общества (эти судьи на вторых местах), а перед природой. О соответствии природе. О выполнении тех назначений, которые ею запрограммированы. Каждый из нас несёт ответственность за свой пол, и в этом общая судьба человечества. Сегодня такое равенство даже не обсуждается, хотя робко заявляется во времена, например, демографических кризисов. Шекспир был поэтом и философом разумной природы.

Всё это для современного театра, как свидетельствует спектакль Оскараса Коршуноваса, непреложной ценности не имеет. Режиссёр «Угрошения строптивой» — тоже философ и поэт. Для него потеря гармонии человеческого общежития важнее и ценнее устройства людей под солнцем. Души хорошо бы очи-

стить от тягостных и вредных наслоений и впечатлений. Если я правильно поняла философский подтекст спектакля, неистовую и беспокойную Катарину Петруччо укрощает, показав ей сюрреалистический хаос бытия. Петруччо отвергает привычные мерки. Против реальности в её отвратительно конкретном сегодняшнем облике направлены поэтические усилия режиссёра. Голод, холод, жажда бедняжки Катарини — это производные сюрреалистического хаоса. Петруччо раскрыл глаза Катарине. Она по-настоящему пугается, вздрагивает, разглядев со стороны, что такое «дом», людское обиталище — то ли в Падуе, то ли в Вероне. На сцене «дом» — это динамическая (то есть подвижная, перемещающаяся) смесь театральной, швейной мастерских с мастерской по изготовлению слепков с классических образцов, а также кухня и лавка музыкальных инструментов. Неподлинный, обманчивый и неудобный задний двор новейшей цивилизации. Монструозные и пустые головы гениев, от Аристотеля до Дмитрия Ивановича Менделеева, гудят шекспировские реплики. Манекены с проставленными на них размерами одежды, костюмы, насаженные на витринные стойки, выставка париков на болванках от миниатюрной до патологически крупной, торсы и крупы без голов дополняют и так заполненное доверху необъятное пространство александринской сцены. Мерцающие в глубине зеркала удваивают его. В создании такого вещественного сюрреализма заслуга художника Юрайте Паулекайте. Вертикали лестниц и плоскость с геометрическими фокусами, площадки для музыкантов и гробы для сладких снов, грим-уборная, ванна с помойки в качестве ложа и кресла мнимого герцога, шкафы-купе падуанских модниц — всё пущено в ход в гигантском полотне, изображающем мир, как он есть, или мир, каким он представляется. Мир, как он есть, — это произвольные комбинации фрагментов. Беспорядок. Мир, каким он представляется, — болезненные видения, послушным им мастером, поклонником Сальвадора Дали, претворённые в театр. Мир в таком изображении — произвол бесконтрольных эмоций, подчиняющих себе сознание. Никакого пиетета перед театром или искусствами у режиссёра и сценографа нет. Изнанка театральности спокойно сходит за верхнее платье реальности. Склад реквизита уравниен с накоплениями культуры. Если целью сценографии была беспорядочность и апокалиптическое нагромождение, то эта цель достигнута. Логика, как дама-невидимка, ускользает от контакта со зрителем. Союзником режиссёра становится и жёсткая металлическая музыка. Она отбивает каждую часть спектакля, каждый эпизод, обрушиваясь с присущей этому музыкальному стилю мрачной мощью.

Продолжение на стр. 2

В союзники привлечены разнообразные культурные цитаты, вплоть до «трупа невесты» (привет от Тима Бёртона), с которым Петруччо является на собственную свадьбу. Расширяют и утепляют сферу обезумевшего мира и некоторые детали, вполне бытовые и узнаваемые. Например, крышка от латки или другие орудия домашнего хозяйства вроде двуручной пилы — специфические литовские сценические тропы. Старомодные счёты с костяшками (они здесь и счёты, и музыкальные инструменты) не забыты с тех пор, как Сальери в «Маленьких трагедиях» Някрошюса поверял ими, как алгеброй, музыкальную гармонию. Счёты в контексте «Укрощения строптивой» — многократное напоминание о прагматизме всех падуанских начинаний.

Интермедия с Кристофером Слаем — ещё одна загадка комедии, решённая Коршуновасом по-своему. Бдительные шекспироведы давно заметили, что она по ходу дела как бы забыта драматургом. Возможно, полный текст комедии с интермедией потерян где-то в XVII веке, или она так и осталась недописанной. Как правило, интермедию купируют, что на содержании спектакля никак не отражается. Был опыт в ленинградском театре Комедии — вписать интермедию в общий сюжет через взаимоотношения бродячей театральной труппы и заказчика, Лорда. Режиссёр всё продумал, но натяжка такого литературно-театрального сцепления чувствовалась на каждом шагу. Например, сокращение роли Бьянки (шекспироведы заметили и то, что Бьянка начинает терять реплики со второго акта, и объясняли это незрелостью драматурга, Шекспира так называемого первого периода) режиссёр оправдывал тем, что Слай пристаёт к актрисе, исполняющей роль Бьянки, и она объявляет господам-зрителям бойкот: отказывается говорить, хотя не имеет права нарушать договор. Понять и проследить второй, побочный сюжет зрителю было нелегко, тем более что он по своему настроению не совпадал с настроением главной истории. Коршуновас не обидел Бьянку и возлюбил Слая.

Он поставил на интермедии очень сильное ударение. Медник Слай превратился в полу-зрителя, полу-актёра, но это ещё не все его полномочия. Он импровизатор и посредник между пьесой и временем, между театром и заом. Вместе с Лордом (Семён Сытник), который отохотившись, переоделся в халат, превративший его в какого-то новоявленного Просперо, Слай весь вечер на манеже, в гуще сюжета, на виду у зрителя. Лорд-Просперо затевает для перегримированного и переодетого в младенца Слая домашний спектакль, Слай смотрит и понемногу входит в спектакль целиком. Без Слая не получилось бы и многозначительного финала — из-под плаща Катарины-королевы выпрастывается Слай-человек, дитя природы (и брака), и, подобно новорождённому Адаму, ищет опоры на земле. Слай — зритель и участник всех приключений в Падае и Вероне. Иногда он вмешивается не по делу, иногда отвлекает внимание на себя.

Следующий неожиданный акцент сделан на совсем крошечной (по количеству текста) роли третьего кудесника после Лорда и Слая — на роли Пажа. Для спектакля Коршуноваса это курсор, пластический указатель центра тяжести, главной точки действия. Недаром он (курсор) окрашен в красный цвет, и недаром гибкая, стройная фигура Пажа (Андрей Матюков), словно молния, проблескивает в каждом эпизоде, пока Слай её не упаковывает в коробку из папье-маше (торс-монумент), отчего Паж сразу же теряет изысканную живость и кокетство, превращаясь в неуклюжего и громоздкого «телепузика». Паж протанцовывает свой балет, неприлично дразня публику языком и дирижируя острыми жестами. Он провокатор интриг и непристойностей, предсказатель и знаток человеческих слабостей, о коих не говорит, но даёт знать. Он комментатор кукольной истории, отчасти «машинист», то есть кукловод, отчасти динамический импульс в статичном кукольном представлении. Причина, по которой Слай сворачивает работу этого дирижёра, непонятна (возможно, превращение кукол в людей делает ненужным такую виртуозную динамику), и возникает ощущение, что балет Пажа оборван на самом интересном месте, в то время как сам Слай и Лорд до последних минут, вплоть до поклонов, свой зрительский пост не покидают. Наподобие Шута из «Короля Лира» Паж из спектакля «Укрощение строптивой» выпадает вдруг. Загадок в спектакле Коршуноваса предостаточно, и искать ответа на каждую из них означало бы мелочиться. Не будем этого делать и с Пажом — Пажом этой комедийной истории. Достаточно сказать, что режиссёр нашёл в Шекспире ресурсы сложности на свой лад, на что имеет полное право. Интермедия о кукольных дел мастерах существует наравне с законным и традиционным уроком укрощения нравов.

Сложность, сконструированная режиссёром и сценографом, не сильно отразилась, к счастью, на их взаимоотношениях с актёрами. Эти взаимоотношения кажутся дружественными. Александринцы сумели не оплошать, а в иных случаях и отразить атаки режиссуры. Даже плоские фронтальные мизансцены и, метафорически говоря, футляры, в которые помещены исполнители, цепляющиеся за своих персонажей через рукава костюмов, не мешают тому, что в русском театре называется созданием образа. Некоторые роли приобрели неожиданный формат — так, Бьонделло — лишь кот, и из этой шкуры зоологического безумия (или патологии) актёр вытягивает максимум удовольствия — для себя, для режиссёра, для окружающих. Мяуканье, соломенные усы, кошачий визг, кошачья пластика, скачки по сцене в высоту и ширину, пируэты ползком — работы хватает. Слуга-вестник Бьонделло, болтун и весельчак, сузилась до домашнего кота. Находка остроумная, выгодная для актёра и всё-таки надоедливая для спектакля в целом. Образ кота, старательно сработанный Степаном Балакиным, достался ему прямо-таки из тизовской среды.

Кристофер Слай, как уже было сказано, из персонажа эпизодического вышел в значительные фигуры. Прежде чем попасть в сюрреалистический заговор Лорда-Просперо, он был кинут на пробу своре собак, а они хорошенько встряхнули его под металлический вой и светомузыку на брезентовой постельке. Переход с просцениума в закулисное чародейство обставлен как провал в сон с кошмарами. Выйти из заа на сцену, изображая незадачливого зрителя, случайно попавшего в театр, — ничего нового в этом нет. Хотя и в этой части роли Валентин Захаров ненаигранно мил и умело непосредствен. Труднее не потеряться потом, в бездействии, когда вокруг тебя действие бьёт ключом. Актёр, взяв за основу образ простака и младенца, удачно эксплуатирует невинное любопытство и детскую веру в театр. Но с первоначальным образом — умудрённого жизнью (рассказы о любовных опытах) и накачанного солидной порцией виски субъекта — новый облик не стыкуется. Жаль, что Слай с просцениума так скоро забыт. К зрителю Слай-Захаров интермедии больше не возвращается, он потерян, как и Паж. О Паже, Андрее Матюкове, магистре этого сюрреалистического ордена, уже было сказано: грациозно-искромётная личность, в свою очередь укрощённая Слаем, которому, видно, надоели руководящие указания Пажа.

Элегантен, обаятелен и театрален Гортензио Виталия Коваленко (когда он не спрятан за манекеном) — задушевный, с ленцой, жених, встряхнувшийся лишь однажды, после попытки музыкального урока для Катарины, когда под гитару, смешивая балладу и трагический монолог, он рассказывает об этом печальном для себя опыте. Такой самодостаточный Гортензио прекрасно смотрелся в любой стилистике и потому не затерялся в энергетически атакующей режиссуре Коршуноваса. Коваленко меньше идёт маска наглого соблазнителя (урок Бьянке), но актёр без колебаний надевает её. Гибкость дарования делает Коваленко в роли Гортензио то отъявленным циником, то ментором, то подкаблучником, смирившимся с брачным ярмом. Коваленко (как и другие актёры), то входящий, то выходящий из кукольного плена, приемлет естественность на сцене, а с искусственностью — мирится, делая вид, что ею укрощён.

В этом спектакле самостоятельная позиция исполнителя далеко не второстепенна. Комедийные средства, взятые на вооружение актёрами, можно разделить на две разряда. Первый —

активный смех, работа по выколачиванию смеха старыми, как мир, приёмами, как то: двусмысленности, пикантные ситуации, нелепое поведение персонажа, физиологические шутки и прочая комическая суета, вечные фарсовые навыки. Всё это действует безотказно, и актёры этим отлично пользуются. В лидерах яркие комедийные дарования: скажем, Андрей Шимко в роли Транио. Лукавая физиономия и умение вовремя поиграть париком на вертящейся во все стороны круглой голове, поменять тембр голоса и интонацию, передразнить, широко раскрыть глаза и прикинуться сначала простачком, а потом солидным гражданином Пизы, учёным, студентом, интеллигентом, — эти умения помогают создать образ слуги-корифея, почти плавтовского Псевдола, но ограниченного верховной властью режиссуры. Транио Шимко играет со всеми подряд на сцене и за её пределами. Он подмигивает залу при каждом удобном случае и получает оттуда одобрение.

Второй разряд комедийных средств — пассивный смех, он — следствие точно дозированного характера, реализма и психологизма. Таков старина Баптиста в исполнении Виктора Смирнова. Озабоченный устройством дочек и порядком в доме, неторопливый и даже заторможенный в реакциях, падуанская глыбища, хранитель дедовских порядков, этот сумрачный и туповатый старик временами истинно смешон: когда вспоминает о нраве Катарины и сам первый пугается этих воспоминаний, когда понимает, что сбыл негодный товар — старшую дочку неизвестно кому, и совесть честного купца неспокойна, когда крутит в руках здоровенный бокал вина, так и не поняв, отчего у других бокалы «поют», а у него вино болтается бестолку. Смирнов, надо отдать должное, не старается рассмешить, и, тем не менее, это чемпион комизма в тяжёлом весе.

Смех по рецептам Коршуноваса также организован нестандартными сближениями, «сюром», когда домашним человеком по кличке «Эй, кто-нибудь!» оказывается актёр античного театра. Или когда кок на парике Гремие (Игорь Волков) точь-в-точь повторяет вытянутую морду картонного муравьеда, с коим по остроумию и тихой хитрости схож один из женихов Бьянки. Сходство продемонстрировано публике. И так далее. Опять-таки узнаётся общая страсть литовского театра плотно, доверху, насыщать объём спектакля метафорами, в том числе и комическими. Юные влюблённые, достигающие пункта назначения, свадьбы, несложным путём — Бьянка (Мария Луговая) и Люченцио (Тихон Жизневский) — отвечают всем традиционным представлениям о нежной и смиренной голубиной парочке, хотя коготочки у Бьянки есть, как и брезгливость, хитрость, трусливость, что, несомненно, на пользу героине.

Конечно, под особым контролем — главные герои, воистину шекспировская любовная пара, которая может либо подтвердить версию любви-войны и брака-мира, либо опровергнуть её. На этой паре испытывается и режиссёрская конструкция кукольного театра поперёк театра человеческого в спектакле Александринки. Александра Большакова и Дмитрий Лысенков прошли проверку успешно. В качестве кукол — они наиболее «механические», в качестве исполнителей «живого» театра — наиболее одухотворённые. Диалоги их проходят в напряжённых гимнастических схватках. Это дуэт и контраст. Петруччо Лысенкова, пока он кукал, выглядит забавным и злым Арлекином, ломая представления о герое-кавалере, герое-забияке. Сравнить его с Андреем Поповым или Ричардом Бёртоном было бы невыгодно для этих предтеч из киноверсий «Укрощения строптивой», потому что Петруччо Лысенкова — реинкарнация плута, неизвестная в сценической истории комедии. Не героическая и не романтическая личность такого Петруччо отодвигает на второй план моральные оценки, которых всегда ждёт зритель «Укрощения строптивой». Становясь из куклы человеком, Лысенков не перегружает Петруччо добродетелями. Им руководит здравый смысл. Хапуга в кукольном облике, он становится психологом и тактиком, отстраняясь от узкой формы ренессансного камзола. Скачки якобы верхом с трубой в руках, профильные упражнения из разряда «бег на месте» показывают марионетку, двумерную игрушку, но, присаживаясь на край сцены, Петруччо тотчас же оживает в каждом движении, взгляде, интонации. Лысенков умеет делать эти переходы отчётливыми, волшебными. Его игра как в Александринке, так и на других сценах, ставит технические возможности актёрства впереди «переживательных». Это ново и убедительно. Есть ли в этой истории любовь? Она рождается исподволь, неизбежно, переходя из стадии физической близости (схватить, подавить, прижать) в стадию душевной приязни и понимания. Обычен или необычен режиссёрский ход Коршуноваса, в итоге, как всегда в постановках этой комедии, оказывается, что Петруччо и Катарина — стопроцентные мужчина и женщина, образцовые, отвечающие надеждам природы.

Катарина — злая жена, ведьма? Обман рассеивается быстро, причём без принятости в новые времена психоанализа, из которого следует, что в детстве Катарине недодано любви и ласки. Упрямая и своевольная, свободная по её понятиям, Катарина в спектакле Коршуноваса уступает натиску пуготства прежде, чем ощутит себя женщиной — то есть пластически и эмоционально податливой плотью, душевным антиподом мужчины. Для Катарины режиссёр не пожалел гимнастики, которая, надо сознаться, иногда мешает актрисе. Каждый её выход — цирковое антре, то с вешалками, то с венчальными колоколами, то с кандальными шарами. С помощью балетно-эротических откровений она просит еды у Грумио (Павел Юринов), и эти пассажи просто-напросто безвкусны, не говоря уж о том, что алогичны. Затянутая в чёрную змеиную шкуру (даром, что это юбка и лиф), Катарина всё время в стойке, наготове, наподобие кобры. Ею интуитивно выбрана оборона как лучшее средство нападения. Вешалки в её руках символизируют пассивную, «вешалочную» готовность Бьянки спрятаться и подчиниться, что вызывает в Катарине презрение к сестре. Она не боится сопротивления и открыто вступает в него. Расчёт режиссёра (гимнастический штурм) оправдался: соединение мужчины и женщины, Катарины и Петруччо, совпадает с моментами полной физической релаксации — у Катарины расслапятся по плечам волосы, смягчается и теплеет голос, гибкость из спортивной становится естественной. «Не то, что мните вы, природа... в ней есть душа, в ней есть свобода». Прежде, чем ощутить эту свободу, шекспировские любовники должны выбраться из двойного плена — кукольного и гимнастического. Зато их поцелуй на улице Падуи и поза — рядком, голова к голове, когда они наблюдают за развязкой обмана Люченцио и Транио, — отрадная иллюстрация гармонии любви и брака. Большакова этой ролью обещает более существенные её таланты открытия.

Как бы ни расходились взгляды на комедию Шекспира у автора спектакля и автора этого текста, финал мог бы нас примирить. Наверное, потому что Катарина всё-таки обретает власть. Это она укротила мужчину, едва перестала с ним «бодаться». Великолепие финала с Катариной в королевском одеянии со скипетром и державой, то бишь, с веером и шкатулкой, искупает навязчивый общий хаос. Полного примирения всё же не происходит. Великолепие в центре картонно-металлического сюрреализма с рэпом и другими приметами современной поп-культуры кажется неуместно помпезным. Куклы, марионетки, цирковые искусники, фарсёры, тени не забытых театральных эпох создают ощущение какого-то загадочного леса. И если тема театра кажется тропинкой, уводящей куда-то в глубину «сюра», то тема «укрощения» (кого и зачем?), будучи не раз топтана в омуте, затерявшемся в пугающей сценической чаще, всплывает напоследок — уже после того, как свадьбы объявлены и отыграны. У режиссёра, конечно же, есть, что сказать по этому банальнейшему поводу, о вечной войне мужчины и женщины, о её причинах и тайном смысле, но он бережёт свои слова на крайний случай. И в заключительной сцене — полностью человеческой, спокойной, без премудростей театральной — как будто признаётся, что усложнение Шекспира больше смахивает на упрощение его.

Елена Горфункель

Андрей Матюков (Паж)
Фото В. Сенцова



Боги Азбучных Истин

С. Мрожек. «Танго». Театр Народовы (Варшава). Режиссёр Ежи Яроцкий

*«А когда, довершая дело, Новый мир пожелует к нам,
Чтоб воздать нам по нуждам нашим, никому не воздав по грехам, —
Как Воде суждено мочить нас, как Огню положено жечь,
Боги Азбучных Истин нагрянут, подъявши меч!»*

Редьярд Киплинг



Эта пьеса всегда казалась понятной. Мрожек вообще считается одним из самых прозрачных драматургов, а его пьесы — остроумными, полными приятно щекочущих интеллектуальное самолюбие политических аллюзий, но уж до того бесхитростно-очевидными, что в конце 80-х годов прошлого века в России (когда он в принципе попал в списки разрешённых) даже сформировалась особая тенденция: ставить тексты Мрожека как специально написанные для русского психологического театра. И вроде бы даже всё получалось. «Эмигранты» оказывались печальной историей о взаимоотношениях двух мужчин со сложной судьбой, интеллигента и пролетария. Впрочем, надолго забыть словосочетание «театр абсурда» не удавалось — отечественный быт не позволял. Заманчивый заграничный «абсурд» частенько решался средствами весьма нехитрыми: полуэстрадной артикуляцией ударных мест, неутомимой погоней за «странностями», нервической экзальтацией персонажей и специальными экстравагантными ужимками, гротескным гримом, позаимствованным из арсенала похоронных контор. (Не случайно впоследствии, лишившись идеологической «абсурдистской» подоплёки, те же самые средства пригодились и в банальных комедиях — мышление парадоксами накрепко прописано по комическому ведомству.)

На самом деле стоит быть благодарными и за это. И «русский психологический» Мрожек, и Мрожек гротескно-комический довольно долго служили едва ли не единственными проводниками современной (относительно, конечно, но и на том спасибо) драматургической мысли. «Я вас спрашиваю, когда уже ничего не осталось, и даже бунт уже невозможен, что мы можем взять в жизнь из ничего?..» — звучало со сцены Молодёжного театра на Фонтанке (возможно, в ином переводе). Ну то есть, конечно, без песен, танцев и кринолинов не обходилось уже тогда, и внутрисемейные отношения были куда важнее этого самого абсурдистского «ничего»; а романтические страдания Артура — кумира барышень с Моховой Анатолія Петрова — захватывали по молодости так, что к чёрту этот ваш бунт (а это, кстати, он и есть), ведь главное — это любовь, ну как вы не понимаете?! В общем, так они тогда и не поженились, Артур и Аля. Так мы познали всю горечь европейского абсурда. А текст — да, остался. И казался по-прежнему кристально ясным.

Ежи Яроцкий, проживший с «Танго» без малого сорок пять лет, всё ещё не знает заранее, что это смешная пьеса. В его спектакле много смешного, но право на этот смех каждый раз надо заслужить. Он не шутит по мелочам. Войдя в декорацию первого акта «Танго», о том, что это и есть первая шутка спектакля, придётся узнать только в начале второго акта. Помимо двух-трёх рядов кругом расставленных стульев — разнокалиберные кресла и диванчики (из этого дома не выносят ничего — катафалк не исключение), стол, четыре двери, листы картона на полу. Актёры со всех сторон окружены зрителями, в здешнем хаосе отношения театра с публикой самые свободные.

Расклад неизменен, как дедушкин катафалк. Молодой Артур, выросший в безумном мире, унаследованном от поколения бунтарей-ниспровергателей (это папа с мамой — Стомил и Элеонора), жаждет порядка, основанного на незыблемых ценностях. Поговорить с ним о том, как хороши, как свежи были эти самые ценности когда-то, очень не прочь естественные предшественники бунтарей, поколение консерваторов-традиционалистов (бабушка с дядюшкой — Эугения и Эугениуш). Есть ещё некто Эдек (Гжегож Малецки), последнее звено в цепи эволюции, профессиональный плетей, который спит с Элеонорой. Есть Аля — кузина, «просто девушка», то бишь объект манипуляций и внушений.

Нет, похоже, тут они тоже не поженятся. Но до конца досмотреть спектакль заставляет не это: «Танго» Яроцкого — это захватывающие приключения идей. Режиссёрский масштаб Яроцкого (он в Петербурге не всем понятен, но это проблемы не Яроцкого) определяет меру серьёзности по отношению к тексту и великодушия по отношению к персонажам. Каждый из них время от времени говорит и делает что-нибудь очень смешное — но никто из них не смешон, и уж точно — не ничтожен. В конце концов, если мы с лёгкостью признаём правоту Мрожека, и мировой цикл — это смена консерваторов либералами, а либералов — консерваторами, то отчего бы не предположить, что и те, и другие чего-то стоят? Просто они стоят ровно столько, сколько их идеи. При этом режиссёр несколько не смягчает мрожековской иронии по отношению к отцам и детям. Дядюшка Эугениуш (Ян Энглерт), осовело перекидывающийся в картишки, беззастенчиво щеголяет голыми коленками, не в силах, однако, расстаться с галстуком-бабочкой. Наказанный за непослушание строгим племянником, он покорно сидит с птичьей клеткой на голове, всем своим сокрушённым видом демонстрируя готовность претерпеть ужасные, ужасные унижения ради спокойствия в доме. Но как только пылливый Артурик провозглашает контрреволюционный переворот во имя порядка, — пан Эугениуш, словно заслышав звук полковой трубы, вытягивается во фронт и слегка щёлкает каблуками. С такой безупречной элегантностью и таким несмелым, но отнюдь не забытым благородством, что становится ясно: старая гвардия всегда готова в бой. Даже если опять понадобится — с шашками против танков. Нет, это не «биография» персонажа. Это его мифология. Традиционализм — это не только религия маразматиков, это система ценностей столь обаятельных, что им трудно что-либо противопоставить.

Сцена из спектакля. Фото С. Околовича



Ян Фрыч (Стомил). Фото С. Околовича

Ну разве что свободу. За свободу в спектакле Яроцкого отвечает Стомил — Ян Фрыч, что неудивительно. Заранее отрекомендованный рогаатым супругом, он входит в спектакль заспанным, помiatым, в тапочках, в вязаной кофточке на голое тело (бесстрашно демонстрирующее расплату за некоторые из свобод). Он должен бы быть нелеп и смешон. Вероятно, но не только. Кушать пану не дают, супруга пану открыто изменяет — но благодушный Стомил не проявляет ни малейшего беспокойства (безмятежность Фрыча — источник тончайшего комического эффекта), поскольку не только исповедует свободу и бунт, но и уважает этот бунт в других. Он не мало-душен — всего лишь последователен. Стоит сыну заговорить с отцом о справедливом возмездии противному Эдеку, Стомил готов согласиться, однако: «Докажи мне, что это правильно!» Идея превыше всего. А впрочем, Эдек ему всё-таки не нравится. Ну почему-то. И Боги Азбучных Истин усмеваются с небес. Человеческая природа не знает, досталась она либералу или консерватору. А потому — неизменна.

Если от чего-то Стомил не свободен — то это от необходимости предаваться свободному творчеству. Значительную часть первого акта занимает «театральный эксперимент» Стомила — перформанс на тему мильтоновского «Потерянного рая». С сооружением Древа познания Добра и Зла из подручного картона (весьма изобретательно, кстати) и последующим уничтожением его. С Яроцким трудно не согласиться: мировой круговорот порядка и бунта начался грехопадением Адама и Евы. «Змей подразумевается», как и было сказано. «Эксперимент» проведён Стомилом в манере, отмечающей необходимость «успешного шоу» (Фрыч в одно касание напоминает о том, почему он — «первый актёр» для многих ведущих польских режиссёров). Да, дорогой Артурик, папа постарел, но папа — художник. Даже если за его экспериментами одобрительно следит только мама. Тут Стомил и Элеонора (вообще-то не слишком интересующиеся друг другом) — вместе. Как были вместе на парижских студенческих баррикадах, у Синемаатеки, в «красных бригадах», на фестивале в Вудстоке, на представлениях «Living Theatre» — Бог знает, где ещё. И это тоже — не биография, а мифология персонажей.

«Змей подразумевается» — не случайно первыми от яблока откусывают дочери Евы, пробуя на зуб высокие идеи мужчин и невольно разоблачая их. Бабушка Эугения (Эва Вишневска) мирный домашний ритуал карточной игры превратила в мелкую маниакальную страстишку всего семейства. Родственники Артура прячутся по углам, чтобы их не застукали, и без устали режутся в карты, не отвлекаясь на мир вокруг, — это всё, что осталось в доме от викторианских чаепитий и прочих уютных радостей традиционного семейного уклада.

Восхитительная Элеонора (Гражина Шаполовска) — порывистая босоногая «колдунья» в рваных джинсах, которой никогда не будет ни на день больше, чем тогда в Вудстоке, — то и дело уединяется с невозможным Эдеком. У сексуальной революции есть начало, нет у революции конца. Канонизированное Мартином Эсслином тождество Артура с Гамлетом тут выглядит особенно шатким: здешняя «Гертруда» всего лишь воплощает в жизнь идеи «Гамлета-отца» доступными ей средствами. Идея свободы оборачивается невыносимой пошлостью. Только пресловутый «абсурд» позволяет персонажам оставаться на уровне чистых идей, а не начать страдать «по-настоящему». Хотя все аварийные маячки расставлены — и текстом, и режиссёром. Боги Азбучных Истин бубнят своё: «Старость — неизбежна», «измена — грех». А дом идёт вразнос.

Во втором акте домочадцы добровольно сдают на милость Артура (не только от большой любви к сыну и внуку — утративший энергию хаос не в силах противостоять никакому вторжению). Воцаряется квазипорядок. Зрителей — в строгом соответствии с победившей идеологией — пересаживают в традиционное театральное пространство со сценой-коробкой и сурово указывают на необходимость держать спины ровно. Свадьба Артура и Али — возрождение забытого ритуала (Аля, прелестно сыгранная Камиллой Баар, восприимчивая воспитанница поколения бунтарей, искренне недоумевала — зачем всё это). Торжественными атрибутами нового порядка выступают белая скатерть, тарелки, совсем настоящие мужские брюки и котелки, длинные дамские юбки (кстати, Эдек тут занимает единственное предназначенное ему место — лакея. И пан Эугениуш царственно командует: «На кухню!» Что не может не радовать. На пару минут). Однако Артур (дивное крещендо артиста Марчина Хыцнара) ясно видит, что его «новый порядок» безнадежно фальшив, как Фрыч в штиблетах. И единственной идеей, которая остаётся, «когда уже ничего не осталось, и никакой бунт уже невозможен», провозглашается идея тотальной власти: «В конце концов, сила — тоже протест. Протест в форме порядка». Пока Артур в отчаянном экстазе колотит тарелки, отбивая ими ритм марша, тихо умирает бабушка. Боги Азбучных Истин напоминают: «Смерть есть смерть». Зато идею силы — единственную доступную ему идею — подхватывает Эдек. А за лакеем, вооружённым идеей, как водится, следуют насилие, убийство и полный распад — то самое «танго», исполняемое Эдеком и Эугениушем в роли дамы.

«Радикализм закончится фашизмом», «посеявшая ветер» молодёжь пожнёт бурю, оставив после себя только несчастных родителей (потрясённые Стомил и Элеонора уползают со сцены), — все эти «азбучные истины» в спектакле Яроцкого проартикулированы с предельной внятностью. Старая пьеса Мрожека всё ещё способна производить воистину разящее впечатление. Потому что нет беды в азбучных истинах. Важно только не путать их с «правилами» из книжечки Эдека: «Я тебя люблю, а ты спишь». И не путать истину с банальностью — в том числе на уровне театрального текста. А для этого всего лишь надо быть режиссёром, способным говорить на языке богов.

Лилия Штенебург