

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

В ЛОНДОНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ театре готовится премьера спектакля «Федра» по трагедии Ж. Расина в постановке Николаса Хитнера. В заглавной роли Хелен Миррен



В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ «ШАУ-бюне» состоялась премьера спектакля «Коварство и любовь» по пьесе Ф. Шиллера. Режиссёр Фальк Рихтер



В ЛОНДОНСКОМ театре «Олд Вик» состоялась премьера спектакля «Танцы во время Луназы» по пьесе Б. Фрила в постановке Анны МакМин

В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «ОДЕОН» сыграли премьеру спектакля «Иун Габриэль Боркман» по пьесе Г. Ибсена. Режиссёр Томас Остермайер



В БДТ ИМ. ТОВ-стоногова состоялась премьера трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос» в постановке Темура Чхеидзе

В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «КОМЕДИ Франсэз» состоялась премьера спектакля «Великая магия» по пьесе Э. де Филиппо

ВО ВРОЦЛАВЕ НА СЦЕНЕ ТЕАТРА им. Ежи Гжегожевского состоялось торжественное вручение Европейской премии «Новая театральная реальность». Лауреатом премии стал Кристиан Люпа



ОТКРЫВАЕТСЯ ШЕСТОЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ДЛЯ ДЕТЕЙ «Арлекин»



Янина Лакоба (Ксения). Фото В. Сенцова

ЖИЗНЬ СПЕКТАКЛЯ

СТОЙКАЯ ДУША В. Леванов. «Ксения. История любви» Александринский театр. Режиссёр Валерий Фокин

Александринские спектакли Валерия Фокина составляют петербургский цикл его режиссуры и особый цельный мир его тем, посвящённых Городу. Гоголевская банда бритоголовых авантюристов из «Ревизора», уязвлённые, потерянные среди державного гранита призраки «Двойника» или втиснутые в клетки ажурных конструкций модерна ирреальные обыватели «Живого трупа»; даже дышащие свежим морозом и сивушными парами, скользкие по льду демоны и агнцы «Женитьбы» — всё это питейские фантомы, неотделимые от *genius loci* невских берегов.

В последнем своём опусе Фокин подошёл к самому глубинному и затаённому пласту — к помрачённой, неистребимой народной душе имперской столицы, возведённой на гиблом месте, душе, обречённой на муку, на «гибельный восторг», на крест искупительного страдания. История самой почитаемой в городе святой Блаженной Ксении Петербургской, о самоотверженности и прозорливости которой слагали и слагают легенды, лежит в основе пьесы мэтра тольяттинской «новой драмы» Вадима Леванова. «Святая Блаженная Ксения Петербургская в житии» — назвал свою пьесу автор и развернул сюжет в житийных «клеях», определив и оправдав иконописным жанром раздробленность действия на отдельные явления. Язык, на котором изъясняются герои, не очень внятен для сегоднешнего уха. Старославянские церковные обороты перемешаны с уличным арго, подзаборная многовековая брань — с обрядовым причетом. Это не столько стилизация, сколько неологический фольклор, возведённый в тёмный говор иносказания. И, конечно, это образный язык новой драмы.

Фокин убрал из пьесы-жития все апокрифы. Интригующие упоминания о чудесах и пророчествах, составляющие легенду о Ксении Петербургской, вытеснены на периферию действия, звучат в репликах фона. Толпа, преследующая главную героиню, составляет вместе с корифеями — персонажами эпизодов — любопытствующий хор, шумный и суетливый, многоголосый и чуждый. Автор спектакля на первый план выдвинул противостояние одинокой протагонистки корыстолюбивому веку, жадному до чудес и недоверчивому к духовному подвигу. Верность, самоотверженность считаются блажью; бескорыстие, добровольный отказ от благ жизни — безумием. Однако сила единичного посвящения — вере, правде, справедливости, своей мании, наконец, — наперекор насмешкам и гонениям побеждает косность общепринятого «разумного» поведения. Спектакль Фокина — о цене и ценности маргинального пути. О спасении,

которое находится в руках святой одиночки. И её наивная доверчивость оборачивается прозрениями, изгойство — потребностью других в ней, убогой, а обманутая любовь толкает её на помощь чужому счастью и чужой беде.

Продолжение на стр. 2

Сергей Паршин (Салтыков). Фото В. Сенцова





Янина Лакоба (Ксения) и Дмитрий Лысенков (Андрей Фёдорович). Фото В. Сенцова

Высокий ориентир смысла вызвал аскетическое решение пространственного образа. Постоянный сотрудник Фокина художник Александр Боровский сочинил конструкцию многозначную и на первый взгляд простую. По ходу действия высокий экран, стоящий на месте задника, начинает двигаться к авансцене, превращая плоскость фона в объём многозначного места действия. В прологе на экран проецируется страница сайта с шапкой колоколов, иконкой и биографией Ксении Петербургской (ныне святые тоже введены в информационный ресурс). Затем мгновенным переключением света он превращается в глухую стену не то храма, не то ангара, в боковых подворотнях которого поднимаются и падают с железным лязгом гофрированные двери-жалюзи, как в гаражах или супермаркетах. Оттуда, в конце концов, появится и сама Смерть в образе элегантного господина в чёрном (как всегда безукоризненный Николай Мартон) и уведёт с собой Ксениюшку, за которой в последний раз захлопнется шторка. Группы людей проходят через эти проёмы — в стенах, в слоях жизни, в бытии. Под их навесами могут расположиться музыканты в старинных костюмах или пробегать торопливые паломники, чьи оптимальные духовные требы направляются деловитой дамой-экскурсоводом: записки к стене, свечки к иконам.

Гротескная сцена с туристами поставлена и разыграна как сатирическая интермедия. Интермедия драматическая здесь, у стены уже тюремной переносит зрителей в 30-е сталинские годы, когда власть поставила полстраны в очереди с передачами для арестованных родных, а вторая половина была — зэки. И в этих скорбных очередях нет лада. Каждый для своего, каждый о своём молится и скорбит. Только Блаженная знает, что молиться и плакать нужно обо всех вместе, потому что те, кто за стеной, так же обездолены, как и те, кто пока перед нею.

Болевым центром этой вневременной фантомной модели пустого мира является Ксения в истовой, испепеляющей игре Янины Лакобы. Этой молодой актрисе удаются чёткий пластический рисунок, гротескное смешение характерных красок. Сложнейшая задача играть идеал и нелепое его существование в обыденности оказалась ей по плечу — по масштабу, по типу драматического дарования. Фокин построил мощную прелюдию спектакля и роли, дав актрисе свободу нервного порыва — порыва отчаяния. Всё начинается с эмоциональной кульминации: горюет по умершему мужу, голосит, бьётся оземь — это не обрядовая заплачка, а живая неизбежная боль. Среди женской толпы она мечется, почти бестелесная, в белом рубище, и прорывается к краю — сцены и жизни.

Авансцена в этом спектакле заполнена водой — блики неводской ряби играют на портале: художник по свету Дамир Исмагилов создал лаконичный, пронзительный образ гибельной и притягательной реки, поглотившей немало жизней. Ксения резко останавливается перед последней гранью. Водные блики отражаются в её глазах. Вдруг резкий поворот, уход, и на сцену возвращается уже стойкий солдатик в зелёной шинели, с выпрямленной спиной, светлым хохолком волос и чётким рубленным шагом. Да ещё голос осип. Чтобы воскресить мужа, она отдала ему свою плоть. А её душа умерла с ним. Приход Андрея Фёдоровича (Дмитрий Лысенков) из небытия перед окончательным его погружением в мир теней — ещё одно испытание самоотверженной любви. Она снимает с себя шинель и окутывает плечи мужа-призрака, забнувшего в исподнем на перекрёстке вечности. Сама остаётся в одной белой сорочке, не чувствуя стужи, хоть ещё жива. Эту мизансцену из мейерхольдовской экспликации «Гамлета» — сцену с Призраком — Фокин процитировал не случайно. Подобно шекспировскому герою, Ксениюшка своё пред-

назначение видит в том, чтобы восстановить «связь времён» в вывихнутом веке. Блаженные безумцы являют образец нравственной нормы — во все века.

Режиссёр сделал протагонистку центром мизансценического рисунка. Основная позиция — посреди авансцены, плакальщицей у воды. Она здесь — всегда, если её не дёргают, не вовлекают в обидную оборону то от пьяных мастеровых, то от злых мальчишек. Или когда в предчувствии общей катастрофы она рассекает — вклинивается в толпу. Еженощное молчаливое моление на юру для неё не тяжкий труд, а радость сопричастности всем природным циклам, любая непогода её огибаёт, щадит. Поток дождя льётся рядом, но мимо — в реку. И это единственная среди людского коловорота сфера красоты в спектакле. Когда в луче света в водопаде дождя перед героиней закружатся снежинки, как очистительная Благодать, со сцены повеет дуновение катарсиса. Простым сценическим приёмом разрешена высокая поэтическая метафора.

Виртуозная режиссура спектакля в подробной разработке всех, даже проходных, ролей. Запоминаются хитроватые инвалиды-нищие (Степан Девонин и Игорь Волков), скандальные поп и попадья (Игорь Волков и Юлия Соколова). Хор индивидуализирован, но при этом его проявления строго сбалансированы и находятся в отчуждённо-зависимых отношениях с героиней. Удивляются, жалеют, любопытствуют, озлобляются, но не входят в контакт.

Феномен Ксении — прикасание к душе другого, ощущение себя в другом. Персонажи, как в кривом зеркале отражающие этот феномен, введены в серию эпизодов, определивших актёрские удачи спектакля. Уличная девица в красном платье (Александра Большакова), предлагающая себя для чужого удовольствия, — соперница в любви, мужнин грех и жалобщица. Актриса ведёт свою роль от грубой отталкивающей бравады к доверительной откровенности. На стыке пародийной остроты и почти лирической жалкости азартно играет Светлана Смирнова Марфушу, профессиональную кликушу. Завистливая и агрессивная даже в припадке падучей, она устраивает из своего юродства шоу с фанатками-поклонницами. Чем больше она беснуется, тем спокойнее Ксения: ест пасхальную крашенку и наблюдает за разбушевавшейся Марфушкой. И та вдруг стихает, не встречая сопротивления «соперницы», и превращается в истасканную беззащитную куклу.

Блистательное актёрское антре Сергея Паршина в гротескном образе и наряде екатерининского вельможи — одна из самых ярких сцен спектакля. Графа Салтыкова на встречу к Блаженной приводит и потом улоакивают деловитые охранники в чёрном. На фоне их узнаваемо современного облика и ухваток он — ряженный. Нынче — в столбового дворянина. Но сильный мира сего имеет право на блажь — заискивать перед «имбецилом» (один из молодцев щеголяет медицинской терминологией). Паршин со всем размахом своего лицедейского дара играет все виды оборотничества души: мужской, женской, демонической и шутовской. И страждущей. Агасфер, с которым он, в конце концов, себя отождествляет, всё же формула душевной болезни.

Дар от Бога получила одна Всеблаженная. Её взор выражает душу, прозрачно глядящую в нас. Однажды таким же взором с этой сцены, не мигая, смотрела прямо в зал Александринки ещё одна стойкая душа: Мария Валентей-Мейерхольд, положившая жизнь на защиту чести своего великого деда, расстрелянного Мастера, юбилеи которого мы ныне благодаря ей празднуем. Книга о внучке Мейерхольда недавно издана на средства Валерия Фокина.

Финал этого спектакля-реквиема кажется незавершённым. Ему не достаёт коды. Ждётся, когда неподвижные колокола на фронте оживут и зазвонят.

АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ



НА ТОМ БЕРЕГУ

А. П. Чехов. «Чайка». Александринский театр. Режиссёр Кристиан Люпа

Возвращения в александринскую афишу «Чайки» ждали с тревогой. Переживёт ли годичный перерыв? Не выветрится ли успевшая стать «пресловутой» магия спектакля? Подобное испытание для любого-то спектакля опасно, а для спектакля Кристиана Люпы — стократ. Ныне, когда возобновление состоялось, можно констатировать: испытание прошло успешно. Помехи есть, но не превышают допустимых погрешностей.

Однако если состоявшееся возвращение «Чайки» в афишу — повод для вдоха облегчения, то само её присутствие в ней — даже сейчас, через полтора года после премьеры, — по-прежнему похоже не то на чудо, не то на нонсенс. Дело, разумеется, не в абстрактном «качестве» постановки, сколь бы «высоко» оно ни было. Но — когда регулярно, в предсказанный час, на сцене начинается гениальный спектакль, чтобы оборваться несколько минут спустя, после чего персонажи начнут разбредаться, маяться, впадать в истерики, хвататься кто за сердце, а кто и за ружьё, — с тем, чтобы в финале автор сорванного спектакля чудом (и вот тут уж поистине чудом) избежал самоубийства, — какой театр это выдержит? Пожалуй, лишь Александринка, с её нервами двух-с-половиной-вековой закалки, способна на такое. В любом другом театре Треплев давно бы уже всё-таки застрелился. Да, впрочем, так ведь оно и происходит.

Теперь — иными словами, поточнее. Как известно, одна из главных проблем в любом репертуарном спектакле, рассчитанном на долгую жизнь, — в удержании жёсткости исходного рисунка. Театральная продукция, говоря в терминах сопромата, — материал с высокой степенью усталости, и исходная траектория замысла со временем, особенно если без регулярного режиссёрского пригляда, расплывается, как на промокашке, скрадывая детали и обретая нехорошую «жирность». Хорошие актёры к этому эффекту привычны и нужную степень жёсткости способны удерживать долго. Проблема, однако, в том, что в случае с «Чайкой» Люпы опасность подстерегает их с противоположной стороны. Основной приём здесь — в зыбкости сценического мира, в постоянных (и принципиально безуспешных) попытках персонажей стать самими собой, героями пьесы с чёткими, в программках обозначенными именами, профессиями и взаимоотношениями... В том, что линия роли — лишь трепет канатоходца, ежесекундно готового сорваться вниз: не потому, разумеется, что актёр плох, а потому, что человек, любой человек, некогда испытал грехопадение — и потому ныне неполон, потому с изъяном (поляк Люпа иной антропологии и не может знать). В том, что драматургия возникает именно из наложения этих «трепетов», потому что канаты соприкасаются, образуя паутинную сеть, и то гасят колебания друг друга, то вдруг резонируют. В том, одним словом, постоянном зоре между исполнителем и ролью, привычно преодолев который (а это преодоление для русского актёра является, собственно, главной целью репетиционного процесса), нарушишь главный, формообразующий закон сценического мира Кристиана Люпы. Спектакль о неудавшемся спектакле, разыгрываемый актёрами, которые никак не могут сполна выграться в свою роль... Идея регулярности и обязательности здесь подточена изначально. Для театра иметь такой спектакль в репертуаре — всё равно что турфирме разработать пеший тур по водам Генисаретского озера. «Слышите, господа, поют? — Это на том берегу.» «Видите на том берегу дом и сад? Я там родилась.» Вот туда и идите. Покуда не выйдет навстречу и не приблизится могучий противник...

Не жёсткость, но зыбкость рисунка требуется здесь удерживать; этому спектаклю грозит не размякнуть, но засохнуть. В репертуарности русской модели театра таится опасность куда серьёзнейшая для практики приглашения западных режиссёров, чем это может показаться на первый взгляд. Можно сказать, что русский театр в чём-то подобен гербарию: составляя его, хорошо обученный ботаник сумеет сохранить растение так, чтобы все его биологические отличия были видны. Чтобы при обработке растение не сгнило в кашу, а обрело стройную сухость; чтобы при регулярном перелистывании гербария (скажем, дважды в месяц) оно не распалось в пыль. Но что делать с растением, чья главная ценность — в запахе? Разумеется, «магия» Люпы также основана на строгих технических заданиях, пусть даже их строгость совсем иного рода, непривычного для русского актёра. Просто другой набор реaktivов, который он вручил каждому исполнителю своего спектакля. Вопрос лишь в том, чтобы от времени наклейки не стёрлись и реактивы не спутались. А то ведь потихоньку уже начинают...

Как и «полагается» выдающемуся художнику, Люпа не обладает одним универсальным «набором реактивов» — для каждого спектакля он разрабатывает новый, уникальный, только к данному случаю годный. Да, зор между персонажем и исполнителем — его постоянный приём; но в каждом ином спектакле он этот приём применяет иначе. Из «водной материи» изготовлена лишь «Чайка»; лишь здесь сцена превращена в аквариум. Лишь здесь недостижимым идеалом суще-

ствования для персонажей (не актёров, а именно персонажей) дано купание обнажённого человека в прозрачном сценическом водоёме. Невесомое, свободное. Недаром Люпа переворачивает каноническую иконографию вертикали (живописную, театральную, кинематографическую): персонажи, оказывающиеся наверху, у него — не те, что обрели прозрение или величие, а напротив: «лишние», выброшенные на поверхность подобнодохлым рыбам, как Маша в начале второго акта, Нина во время рассказа о её бедах или Медведенко в финале. А главные героини, которых Люпа одаривает счастливым финалом, наоборот, распластываются по планшету: в этом аквариуме знаком духовного отличия и полноты существования является «глубоководность»... Впрочем, так ли уж неожиданен подарок режиссёра своим героям, как принято считать?

...Кристиан Люпа, судя по всему, перед работой над спектаклем внимательно перечитал роман Мопассана «На воде» — а коли и не перечитал, то каким-то совсем уж сверхъестественным чутьём угадал то, ради чего его внимательно прочитал Чехов. И даже то, что Чехов в нём не прочитал (о чём чуть ниже). Большинство постановщиков «Чайки» относилось к вкраплённой в текст пьесы цитате из Мопассана (как и, чего греха таить, к спектаклю Треплева) в точности подобно Аркадиной: «Ну, это у французов...». Не обращая, по-ви-

хищён рассказ Дорна о Генуе — здесь уже намечен и переход, который делает Дорн к воспоминанию о спектакле Треплева. Только вместо «сцеплений молекул» в монологе Заречной значится «обмен атомов»...

Всё это могло бы показаться эффектной, но сугубо литературоведческой справкой, если бы именно чтение романа Мопассана не было дано в спектакле Люпы в качестве драматургической развилки, начав с которой, можно попытаться ещё раз переиграть «неудачную» версию спектакля-жизни. И ещё — если бы в финале романа не значилось (когда автор подытоживает историю создания своего произведения): «я воспользовался одиночеством во время плавания, чтобы остановить блуждающие мысли, проносящиеся птицами в нашем сознании». Полноте, точно ли Мопассан не видел александринской «Чайки»?

«Сочувствие» Кристиана Люпы Константину Треплеву не ограничивается тем, что он сохраняет тому жизнь и твёрдо верит в гениальность его спектакля о Мировой Душе. По Люпе, Треплев — автор пьесы «Чайка». Вспыхивает лампочка, как от короткого замыкания (вода, что ли, попала?), и отыгравшие свои персонажи застывают в тот момент, когда автор выскакивает из собственного творения на первый план. У Мопассана эта финальная сцена выглядит так: «Ставки закончены, — слышится голос, и через мгновение он же



димому, внимания ни на то, что Мопассан почему-то упомянут Чеховым не единожды (см. бег от Эйфелевой башни), ни на то, что название романа странно сочетается с местом действия пьесы (или, в лучшем случае, принимая это сочетание за каламбур). Однако на самого Чехова не зря многие годы лепили ярлык «русского Мопассана». И с романом своего французского «пробраза» он поработал плотно.

«Вот чем писатель отличается от себе подобных. Для него не существует больше никакого простого чувства. Всё, что он видит, его радости, удовольствия, страдания, отчаяние — всё мгновенно превращается для него самого в предмет наблюдения. [...] Если он страдает, он берёт на заметку своё страдание и даёт ему определённое место в своей памяти. [...] У него словно две души: одна из них регистрирует, истолковывает и комментирует каждое ощущение своей соседки, обыкновенной, как у всех людей, души». Сложно ли узнать в этом хрестоматийное тригоринское «вижу вот облако, похожее на рояль; думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль»? «Когда он пишет, он не может удержаться, чтобы не включить в свои книги всё то, что он понял, всё, что знает; и тут нет исключений ни для родных, ни для друзей»: Мопассан. «Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы в свою литературную кладовую: авось пригодится»: Чехов. «Он живёт, осуждённый на то, чтобы всегда, при всяком случае, быть отражением самого себя»: Мопассан; «нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что следаю собственную жизнь»: Чехов.

Можно подумать, что Чехов просто делает из Тригорина alter ego Мопассана (сам, в некоторой степени, будучи им). Но вот другой фрагмент из того же романа: «Он перестал быть человеком и сделался частью толпы. Его личная воля смешалась с общей волей, подобно капле воды, распустившейся в реке. Его личность исчезла, став мельчайшей частицей огромной и странной личности, личности толпы. [...] В конечном итоге зрелище индивидуумов, объединяющихся в одно целое, не менее удивительно, чем зрелище образования одного тела из сцеплений молекул». Здесь не просто предвос-

повторяет: — Двадцать восемь. — Молодая женщина вздрагивает и говорит жёстко и отрывисто: — Пойдём!»

Можно не сомневаться в том, куда она зовёт его идти. На тот берег, по воде, под чайками. Кроме которых, ничего и не было.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ

Андрей Шимко (Тригорин). Фото В. Сеницова

