

АРЗАМАС. На грани...

В 2018 году пьесе **А.Н. Островского** «**На всякого мудреца довольно простоты**» исполнилось **150 лет**. Комедия великого драматурга по-прежнему актуальна, а ее герой Егор Дмитриевич Глумов молод, несмотря на такой юбилей. И это не оксюморон, а грустная реальность.

В выборе литературного первоисточника уже заложена смелая уверенность режиссера в том, что его обязательно поймет адресат. Для **Арзамасского театра драмы** Островский стал «родным» драматургом. Именно его пьеса была самой первой в репертуаре театра 75 лет назад. Сколько потом комедий Островского было сыграно на подмостках Арзамасского театра!

Режиссер-постановщик **Аман Кулиев** предпочитает удивлять, не отходя при этом от классического текста, когда известная всем пьеса приобретает второй

и третий смысл. Весьма непросто ставить спектакли по классическим произведениям, не впадая в крайности: с одной стороны, канонически созданного спектакля с неукоснительным следованием сюжетной линии, четким соответствием тексту, историческими костюмами и традиционными декорациями, а с другой — новаторской постановки. Однако Аману Кулиеву удалось найти искомую золотую середину.

Основным «материалом» постановки выступает зритель. Получился спектакль, который отражает современный метод мышления. Многим арзамассцам показалось, что в постановку не вошли «герои, которые живут рядом». Не зрелище, а чувство, не техника, а расширение жизненного пространства за счет интеллектуальных традиций времени Островского.

Мать Глумова — Е. Стребкова, Манефа — Е. Керзина, Глумов — М. Польшяев





Глумов – М. Польшаев

Театрализация сложнейшего материала происходила по принципу «database narrative», т. е. рассказ, основанный на базе литературных данных. Новинкой премьерной постановки стал небольшой словарь, составленный из эпиграмм Некрасова и других писателей 1870–1878 гг., времени написания пьесы, некоторые из них Глумов читает в самой первой сцене. Все эти моменты образуют особый сценический текст еще до спектакля. По сути, его-то и разыгрывали актеры, обогащая смысловой ресурс образов Островского в соответствии с идеями и позицией нашего времени. Для меня получилась постановка на грани жанров и стилей, рождающая множество ассоциаций.

Достаточно вспомнить опыт древней аттической комедии, открывавшейся прологом, в котором в монологической или в диалогической форме излагалось содержание пьесы. В прологе выяснялись намерения главного героя и те си-

лы, которые ему противостоят. Завязывался сюжетный конфликт, получающий свое дальнейшее развитие уже при непосредственном участии хора. Выход хора на сценическую площадку означал в античном театре начало новой части. В «Мудреце» Амана Кулиева оказалось множество новых смыслов, работающих именно за счет актерского мастерства молодого, но очень талантливого артиста **Михаила Польшаева**. В его игре легко разграничить, где кончается пленительность благородства героя или начинается лицемерие и вступает момент его личного обаяния. Лирический эффект ряда сцен с участием Михаила Польшаева неотделим от специфической пластики его движений, мелодики голоса.

Спектакль начинается еще до спектакля, когда на глазах у зрителей на сцене «умный, злой, завистливый» Глумов (Михаил Польшаев) устанавливает декорации и разбирает свои бумаги. Зритель может



Мамаев — С. Столяков, Крутицкий — А. Егоров

наблюдать за рождением грандиозного замысла героя: выйти в люди. Сначала он расставляет мебель, потом персонажей, словно играя в шахматы. Дело в том, что борьба шахматных фигур — ведь это еще и символ диспута, борьбы, сопровождающей современного человека на каждом шагу. Наше существование наполнено противостоянием одного человека другому, обстоятельствам; даже душевная жизнь каждой личности немислима без сомнений. Более того, шахматная игра подготавливает к более тонкому пониманию стратегических законов, например, построения карьеры, налаживания отношений, потому что правильно выбранная стратегия часто оказывается в жизни решающим фактором. Получается, что перед нами еще и спектакль о том, как создается свой, жизненный спектакль, режиссером которого выступает сам человек, а здесь — герой Островского.

Интересный режиссерский ход — перемещение действия в зал. Глумов спускается со сцены и, находясь рядом со зрите-

лями, откровенно лицемерит перед Крутицким. Он стоит спиной к зрителям, которые в такой ситуации выступают как единомышленники Глумова. Сценическая реализация шекспировкой метафоры «Весь мир — театр, а люди в нем — актеры» позволяет нагляднее и убедительнее для аудитории выразить суть эпизода и отношений, сложившихся между героями.

Более того, актеры постоянно обращаются именно к зрителям, иногда задают вопросы, требуют поддержки. И кто же в таком случае мы, зрители? Мы также играем роли, надеваем маски, ищем ответ на вопрос, кто мы такие на самом деле? Разве мы не относимся к тем, кто тоже мечтал выйти в люди или в эти самые люди вышел? Или те, кто в поиске развлечений способны испытать наслаждение от условности театральной игры? А может быть, и нет никакой рампы, отделяющей нас от тех, кто на сцене? Это чувство прозрения и одновременно восхищения от спектакля, от игры актеров и мастерства режиссера объединяет всех.



Турусина — Т. Хлопкова, Маша — А. Тонюшкина

В спектакле происходит своего рода некое возрождение комедии дель арте. Театральная маска позволяет сыграть обобщенный, не индивидуализированный образ или отобразить универсальную эмоцию. Эмблематика выбранных Глузовым для общения с тем или иным персонажем масок дает возможность зрителю угадать намеченную им стратегию, поскольку маска — это сам персонаж, его характер, ум, повадки, а следовательно, и возможные сценарии. С Мамаевым Глузов надевает маску глупого, невезучего человека, нуждающегося в добром совете и поучении. Михаил Польдяев меняет «маски» нарочито подчеркнуто, чтобы зритель сразу видел перемену в его образе. С Крутицким он — умный слуга, преданный и подобострастный. С Клеопатрой Львовской — юный влюбленный, сначала стеснительный, потом страстный. С Турусиной — набожный человек, скромник. Глузов играет одновременно несколько спектаклей, методично меняя маски, раскрываясь лишь в своем дневнике, когда остается наедине с собой.

Герои Островского в спектакле оживают в новых образах и становятся понятными молодому современнику, вырабатывающему свои стратегии выхода в люди. Нарочитая смена масок для героя (как и дневник) — это, во-первых, способ не потерять себя в собственных глазах; во-вторых, прием свободного монтажа воздействий, но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект.

Эстетика оформления сценического пространства скупая и в то же время точная в символических деталях. Зрителю видна вся глубина сцены. В квартире Глузова мебели совсем немного: справа расположен секретер, за которым работает Глузов, в центре — кольцо, по которому актеры перемещаются по сцене. Кольцевая конструкция ассоциативно перемещает спектакль в формат циркового представления. Мы в цирке?! Подобно любой замкнутой окружности, такая модель сценического пространства является символом непрерывности и цельности (а желание выйти в люди — вечное желание). Кольцо раз-

рывается по мере развития действия, когда появляются новые герои. Интересно, что актеры играют именно внутри этого кольца. Ближе к финалу эта модель покажет свою изнанку, далекую от красоты, явленной в самом начале. Театральная игра в форме циркового представления, закрученная Глумовым, не имеет конца. Последняя реплика спектакля о том, что Егора Дмитриевича можно опять приласкать, произнесенная Крутицким, открывает новый виток жизни, новый номер представления, а значит, и конструкция вновь сможет продемонстрировать свой лоск, а потом опять повернуться другой стороной. Это вращение бесконечно и не привязано к определенному времени.

Внимание зрителя привлекает зеркало, в котором появляется лицо Глумова, когда о нем говорят. С этим образом в спектакль входит тема подлинного и мнимого. Существовали поверья, что в глубине зеркал можно увидеть будущее. С другой стороны, зеркало являлось символом памяти, запечатлевшим все, что когда-либо в нем отражалось. Еще античные мыслители полагали, что зеркала позволяют фиксировать скрытое от обычного глаза, подлинное содержание вещи. Зеркало выявляет истинную сущность человека.

В целом, для спектакля характерно тяготение вещей к периферии, то есть к краям пространства, но определяющие события происходят в центре сцены, в кольце. Музыка почти нет, иногда в паузах можно слышать ненавязчивую мелодию.

Аман Кулиев смело играет с литературными текстами. Перед нами парад негодяев, словно ожившие герои басен Крылова. У меня возникла ассоциация с романом-притчей английского писателя Дж. Оруэлла «Скотный двор». В Мамаеве (**Сергей Столяков**) есть что-то петушиное: его прическа, грим, манера говорить и держаться на сцене. Его вечно влюбленная в себя и в саму любовь относительно молодая супруга (**Екатерина Главатских**) очень напоминает гусыню. Ее выбрасывание рук, вульгарное выпячивание губ, перемещение по сцене делает ее образ смеш-

ным и отталкивающим одновременно. К концу первого действия цирковая стилистика уступает место театру-кабаре. Именно в этой эстетике выполнена любовная сцена Глумова и Мамаевой. Клеопатра Львовна Мамаева не стареющая кокетка, а молодая обольстительница, способная покорить любого мужчину. Еще крепок и по-мужски неотразим генерал-«индюк» Крутицкий (**Александр Егоров**). Он ходит и говорит очень медленно, рисуясь перед зрителем. Сцена с Крутицким возвращает цирковые интонации, когда Глумов вбегает и спрыгивает со сцены в разговоре с важным человеком. Сценография кабинета Крутицкого подчеркивает мотив внешней яркости, под которой скрывается внутренняя пустота и презрение к окружающим. Великолепна **Татьяна Хлопкова** в роли Турусиной. В ней словно живут два человека: набожная и любящая тетюшка и жестокая барыня, привлекающая нищих и скитальцев, которых она на самом деле не уважает. Но и это только роли. Она нет-нет да и вспомнит свою разгульную молодость и пустится в пляс с Крутицким. Ее набожность вовсе не имеет ничего общего с подлинной верой и происходит не от особой религиозности, а от глупости, наивного, но порой доходящего до абсурда суеверия. И милостыня, которую она щедро раздает, служит для создания собственного образа благодетельницы и репутации честнейшей женщины, что является весьма эгоистичным мотивом.

Итак, ставка режиссера сделана на игру, на создание ярких образов-масок. Колоритными персонажами стали и герои второго плана. Все они карикатурные образы-типы. Гадалка Манефа **Елены Керзиной** выходит на сцену всего два раза, но это всегда очень запоминающиеся появления, превращающие комедию Островского в грубый фарс. Она стремится максимально подчеркнуть внешние характерные признаки своего персонажа, что находит отражение в ее одежде, в речи, срывающейся то на крик, то на шепот. Манера игры Елены Керзиной удивляет, иногда даже пугает: ее резкие реп-

лики без лирических замедлений наполнены остротой, перчинками юмора, без игры на самобытность выражений. Игра **Вячеслава Пичугина**, исполняющего роль городского чиновника Городулина, словно отсылает к жанру водевиля, отличается непосредственностью, импровизационной легкостью диалога, чувством юмора. Он как шоумен из нашего настоящего, постоянный участник ток-шоу. Вячеслав Пичугин — актер с комедийным даром и прекрасными вокальными возможностями. Этому артисту свойственна чуткость к жанровой природе водевиля. «Водевильность» Городулина, кажется, и объясняет то, что его не воспринимают очень серьезно в обществе: старики не делают на него большие ставки. Мамаевым и Крутицким нужен другой человек — молодой, умный, смелый, думающий, умеющий хорошо писать и говорить, увлекающий своей харизматичностью.

Спектакль арзамасского театра выдержан в каком-то новом жанре, который строится на пересечении драмы, водевиля, цирка, зрелища и притчи. Кстати, притча выступает здесь как специфическая форма, сохраняющая традиционные признаки: дидактизм, аллегоризм, отвлеченные понятия, символика образов, сюжетность. Одновременно притча приобретает абсолютно современные черты: лиризм, эмоциональность, осмысление собственной, частной истории как этапа развития человеческой цивилизации.

Много всего?! Да! Так что же? Время такое! Зритель, не сердись на Островского, если узнаешь себя и близких. Ведь «паралич сердца», которым «заражается» Глухов, стал тотальным параличом погибающей на наших глазах Души.

Елена ВАЛЕЕВА

АСТРАХАНЬ. Комета «Маяк»

В декабре на сцене **Астраханского драматического театра** состоялась премьера спектакля «**Маяк**» по поэме **Владимира Маяковского** «**Облако в штанах**» в постановке **Игоря Лысова**.

Современные театральные работы о Маяковском, как правило, представляют шквал биографических фактов и минимум стихов. «Маяк» — это постановка для тех, кто в Маяковском любит Маяковского, спектакль о поэте в его же стихах. Это — «Облако в штанах», но не то облако, что рассеивается без следа, а маяк для будущих поколений. Его свет — верный ориентир для артистических кораблей, которыми правят капитаны, влюбленные в художественное слово как таковое, в слово как жанр, как вид литературы и искусства, как часть культурного бытия, как составляющая мироздания, где есть место человеку. В этом

смысле «Маяк» как название спектакля и впрямь попадает в точку не только фонетически, но символически и биографически, предвосхищая сценический образ.

Судьба распорядилась так, что в 30-е годы «товарищ Маузер» стал «сотоварищем» поэта в жизни реальной, а в 1950-е годы пароход, названный в честь Маяковского, так-таки и затонул в Балтийском море. Но иначе на Каспии-море. В Баку на фасаде Азербайджанского педагогического университета установлена мемориальная доска, гласящая о том, что «здесь <...> читал свои произведения великий советский поэт Владимир Маяковский». А вот слова из автобиографии Маяковского еще «теплее» к месту поставленного «Маяка»: «*Отчего не в партии? Коммунисты работали на фронтах. В искусстве и просвещении пока соглашатели. Меня послали ловить рыбу в Астрахань*» (1918)...