

Перекресток Гекубы

“Отравленная туника” Н.Гумилева в Мастерской П.Фоменко

Кульбура. — 2002. —
27 июня — 3 июля.
с. 7

Поэты Серебряного века не слишком жаловали театр. “Подспорье для нищих духом”, “азбука для слепых”, “третье лицо на любовном свидании” — не правда ли, весьма “лестные” определения театра, данные Мариной Цветаевой. Объяснение этой нелюбви присутствовало тоже — угаданное поэтом бытие театр низводит на уровень быта. По сути же, речь шла о сакраментальном поиске “новых форм”, в данном случае адекватного перевода поэтической драмы на язык сцены. Для Николая Гумилева слово “перевод” с весьма широким спектром смыслов не менее актуально. Не зря же его рассуждения на эту тему помещены в театральной программке — неким эпиграфом не столько к самому спектаклю, сколько к его изначальной идее.

Поэтов Серебряного века, несмотря на вызывающие антитеатральные настроения, драма все-таки манила. И пьесы писали почти все — от Александра Блока до Иннокентия Анненского. Столь же вызывающе нетеатральные. А после того как Серебряный век был смят нашествием иных реалий и мироощущений — провокационно несовременные, неактуальные. Поэты, по крайней мере, многие из них, “строиться” не желали. И тогда рядом с безликими и безымянными персонажами “Мистерии-буфф” вдруг возникали неведомые новому миру Казанова, Лозэн, Гондла или византийский император Юстиниан, этому миру не слишком нужные. Театр, что естественно, ответил на нелюбовь к себе тем же.

Почти век спустя проблема “актуальности” не менее остра. Писать “Приключение” или “Конец Казановы” в годовой красной Москве 1918 года, привозить из дальних странствий “Отравленную тунику” — неосознанная провокация. Ставить эту “Тунику” в кульминационный момент всеобщих стенаний по поводу “новой драмы” и вербатима — явление того же порядка. Равно как и попытка (не первая, впрочем) вывести признанных молодых звезд Мастерской П.Фоменко на иную стиливую троп-

ку, более формальную, нежели интимно-личностную. Привычная столбовая дорога “фоменок” уже успела стать культовой, с веками достойных призов и наград. Шаг в сторону поспешили объявить неудачей — по определению. Но так ли это?

Ивану Поповски, ученику Петра Фоменко и постановщику “Отравленной туники”, поэтическая драма, а говоря точнее, драма поэта знакома не понаслышке. Более того, именно он одним из первых в современном театре занялся не просто постановками этих пьес, но озабочился проблемой вышеназванного “перевода”. И умудрился опровергнуть цветаевское утверждение о том, что “театр неблагоприятен для поэта”. На спектакль “Приключение”, поставленный в 1991 году где-то в гитисовских коридорах, рвалась “вся Москва”, а тогда еще студент Поповски в одночасье был признан перспективным режиссером и обрел популярность. Играл все те же “фоменки”, только совсем юные. Шлейф былого успеха — не слишком удобная деталь повседневного туалета. И до сегодняшнего дня любая новая работа Поповски обречена на сравнение с суперудачным “Приключением”, особенно если она делается на материале одного литературного пласта. Кстати, блоковский “Балаганчик” 1994 года успеха не умножил.

И Гумилева, и Цветаеву, и Блока пусть нечасто, но ставят, поддаваясь искушению пойти по линии едва намеченного сюжета, интриги, расцветить страстями и характерностью персонажей. Но вот еще одно высказывание Цветаевой, многое объясняющее в драматургии подобного рода: “Действующих лиц в моей пьесе не было. Была любовь, она и действовала — лицами”. В спектакле Ивана Поповски действуют Слово, поэтическая строка, интонация, ритм, звучание. Смысл произносимого текста важен, но не в первую очередь. Он вторичен и угадывается, скорее, из пластической партитуры, смены интонаций, пауз, повышения и понижения тона. Слово — поч-

ти самодостаточно, стих звучит ритмично, чеканно, с отчетливой артикуляцией каждой буквы — по законам поэзии, но не сцены. И парадоксальным образом становится абсолютно сценичным. Впрочем, на равных со словом — и зоны молчания, и шорох морских камешков, и плеск воды, и музыкальные вкрапления. Даже занавес закрывается согласно музыкальному ритму.

Здесь, все по тому же определению, не может быть “легкого дыхания”, которым прославились актеры Мастерской П.Фоменко. Потому что пора вспомнить и еще об одном полузабытом театральном явлении, стиле, названию которому — классицизм. Пусть и не в чистом, но в отраженном виде. Под классицизм явно стилизовал свою трагедию сам Гумилев, прилежно соблюдая формальные правила — единство места, времени и действия, статичность сюжета и статуйность персонажей, заявляющих о себе не столько в поступках, сколько в монологах. Благодарное воспоминание о классицизме, правда, осовременном, таировского плана, царит и в спектакле Ивана Поповски. И как раз эта благодарность весьма актуальна: графическая четкость замысла и воплощения, отточенный актерский профессионализм, попытка с помощью почти математической точности расчета преодолеть случайные срывы: все это достойно уважения на фоне всемерной актерской расхлябанности и режиссерского дилетантизма.

И все же классицизм этот весьма опосредован, а потому и не отдает мертвечиной. Взамен унифицированного “дворца вообще” (историческая примета стиля) — изысканная, “играющая” сценография Владимира Максимова: движущиеся полые колонны, желобки с водой, островки песка и мелких камешков, мраморные плиты пола и белый экран, превращающий некогда живых в тени. Остовы колонн подобны котурнам: “возвысившись”, легче декламировать высокий стих. Да и принадлежность героев к византийской импе-



М.Джабраилова — Зоя и Р.Юскаев — Трапезондский царь в сцене из спектакля

раторской фамилии диктует подчеркнутую дистанцию с “землей”. А костюмы сербского дизайнера Ангелины Атагич, столь же далекие от унифицированных балльных одеяний классицизма “настоящего”, достойны восхищения: жесткие конструктивные каркасы, украшенные россы-

пью многоцветных камней — клетки для тела и духа, сами же тела облачены в мягкие, льющиеся ткани.

Лишенные “легкого дыхания” привычных сценических приемов, заключенные в жесткий каркас не только костюмов, но и декламационной статуйности драмы, актеры

фоменковской труппы достойно преодолели весь этот сопломат. Единая мелодия, сотканная из голосов самых разных “инструментов”, все же прозвучала. А заданная условиями игры некая отстраненность, дистанция с персонажами, не обернувшись безликостью и бесстрастностью. Удивляла дикая, звериная пластика араба Имра (Кирилл Пирогов) его надрывные, срывающиеся интонации чужестранца. Приглушенность тона Юстиниана (Андрей Казаков) взрывалась диссонансом властных команд. Искусная и искусственная стилизованная мелодия почти выпевалась явной солисткой этого слаженного оркестра Галиной Тюниной (Феодора). Были моменты, когда “действовали” только руки и голос, но это не требовало дополнительных объяснений. Страстность и наивность босногорной Зои (Мадлен Джабраилова). Их сон-танец-любовь с арабом, когда всех, в том числе и зрителей, посещали знойные видения пустыни. Основательность и человечность Трапезондского царя (Рустэм Юскаев) граничили с порывами страсти влюбленного и отверженного мужчины. Он то обнимал царевну, то отталкивал ее от себя — и это тоже вносило столь необходимые гармонической конструкции диссонансные нотки.

Классицизм считался стилем “идеальным”. Идеализировать “Отравленную тунику”, наверное, не стоит. Там есть еще “зазоры”, в частности, актерские, которые стоит преодолеть. И они, конечно, преодолены будут. Но, кажется, именно этот спектакль — определенная веха на пути культовой Мастерской П.Фоменко. Намечены перспективы, проложены иные тропки, по которым молодые звезды идут охотно и весьма уверенно, преодолевая собственные каноны. Ну а уж более стильный, красивый и гармоничный спектакль в сегодняшней театральной Москве отыщешь с трудом.

Ирина АЛПАТОВА
Фото Михаила ГУТЕРМАНА

941

Поповски Иван