

В ПРОЦЕССЕ

Судьба этого театра — Театра на Юго-Западе — в чужой стране — судьбой избавленных почитается, как бы специально испытывая жизнь десятк-пятнадцать лет. Надо было во что бы то ни стало завоевать право на существование. Надо было заявить о себе как-то необычно, по-иному — и на опустевших улицах дабыть. А дабыть, во всяком случае, можно, были крики и обещания будущего.

Пусть этого театра в чужой стране отмечается от пути похожих судеб, большая часть которых за прошедшие годы просто выдохлась, не в силах сопротивляться обстоятельствам и искусственно надвигавшейся выживанию.

Вот уже шестнадцатый сезон зрители стремятся сюда, но жмуться в тесноте, а один из тех же спектаклей, обаявшая зрителей, сприванная лишним билетом на дальних подступах к жеманному подполью, являющемуся не столько беднотой, сколько чужаками и вечно приобщается к очень близкому и чуждому бескомпромиссному искусству.

ДВЕ МАСКИ

Этот театр по-настоящему любят и хорошо знают в Америке и Японии, Тондании и Австралии, Италии и Великобритании, Уэльсе, Южной Корее. Знают и любят — как ни дико и нелепо это звучит! — лучше и больше, нежели в своей стране, по крайней мере среди критиков, почему-то словно не желаясь замечать, что Театр на Юго-Западе давно уже вырос из убогих условий существования и оказался в процессе быстрого развития нашей жизни явлением достаточно серьезным.

Собственно, это принять за процесс? Поток премьер в московских театрах, которые мы слышим по телевизору и записывают для истории, дабы составить некую историю культуры. Или подлинная история культурной жизни, которых все-таки удручающе мало?

Если считать процессом непрерывность жизнедеятельности — являть ли я смогу назвать другой театр, в котором это ощущается бы столь отчетливо. Практически, не снывая с афиши из одного старого спектакля (просто идти они стали намного реже), Валерий Белюкович продолжает работать много, упорно, интересно. Слово не замечая молчания критиков; словно установив собственные рамки и законы театрального процесса.

И, полагаю, он прав в этом. Потому что отличительная черта Театра на Юго-Западе, его, если угодно, визитная карточка, — то, что для всех без исключения служителей (актеров, творческих и технических работников) он является чем-то большим, чем просто театр. Может быть, некоей моделью жизни, существования. Особенно сегодня, когда вся атмосфера вокруг насыщена желанием раздела, разобщенности; когда рвется связь и понятие театра-дома явилось себя.

Есть у меня своя точка зрения на этот театр, во многом объясняющая «ноячища» между зрительским и критическим отношением к Белюковичу и его труппе. Попава на Юго-Запад довольно поздно, когда слава труппы распространилась далеко за границы Москвы, с появлением, правда, и восторженных, и иностранных коллег и знакомых (боюсь я «заблуждений»), я пришла сюда настроенная. И открыла целый мир. Особый мир моего поколения, к которому принадлежит Валерий Белюкович и большая часть его труппы.

Но это — разговор особый. Для него, может быть, найдутся еще повод и время. Пока же речь о двух последних премьерях — «Угрошение строптивой» и «Ромео и Джульетта».

Тема самых интересных в мировой литературе истории, печальнейшая на свете повесть о юных влюбленных — и брызжущий грубоватым юмором, искрящийся весельем и озорством рассказ о строптивце, выданной замуж за грубияна и не только полюбившей, но и завладевшей любовью себя. Что между ними общее, куда больше сходства? Почему Белюкович столь контрастно начался на репертуарном шите своего театра две маски — плачущую и смеющуюся — почти одновременно? И есть ли в этом нечто высший язык, который так любит слышать и находить критики?

На мой взгляд, и в «Угрошение строптивой», и в «Ромео и Джульетте» режиссера интересует (может быть, и не в первую очередь, но похоже, что именно так) механизм жестокости — бытовой ли, общественной, проявляющейся в малом или в большом, отступающей под влиянием обстоятельств (любовь, доверия, а порой и просто юмора) или наоборот, медленно закручивающейся в гигантскую пружину, которая в самый неожиданный момент распрямится с взрывной силой и сокрушит все вокруг.

Тема страшно актуальна; условностей, в плечу которых находится каждый из нас; обстоятельств, давно утраченных свою первопринципу; смеха, вытекающего слезы, скрывающего истинную суть вещей, — вообще, по-моему, так или иначе влечет мысль Валерия Белюковича во всех его работах. Потому что так сильно всегда в спешке, когда — поощряя, слоняющаяся по сцене, хохочущая где-то в отдалении, кружащаяся в танце. И в конечном счете — всегда и во всем задающая тон, даже если на фоне ее едино-



Маски
Тр-па Юго-Запад

душного осмеяния приглушенно, тихо, словно тень, проследив за драмой.

Так было в «Трагедии» Гольдони — спектакле веселом, насмешливом, остро до самого финала, в котором карнавальная тшпа адут отступала, продолжая свое веселье, а на первом плане оказывались расстреляный, утраченный если не смысл жизни, то по крайней мере найденное, но так и не обретенное чувство — радость любви — кавалер Рипафратта (А. Ванин). Его бессловесный, одними жестами, диалог с самим собой обретал черты невымысленной драмы, захватывая своей неожиданной силой; запоминался остро, болезненно.

В «Угрошение строптивой» балом правят тоже тшпа и достаточно объемно. Шекспироведы, наверное, смогут говорить об этом спектакле (если дойдут до него) более пристрастно и, как говорится, с фанатами в руках. Я в данном случае пристрастна к театру и могу сравнить спектакль Белюковича с далекими уже постановками Театра Советской Армии и Ленсовета — в свое время не прошедшие незамеченно и тем или иным оставившими след, если не в постижении театром Шекспира вообще, то уж в судьбе своих театров точно.

Появившись в равное время, эти спектакли и запечатлели свое время — тяжелыми гипсовыми лошади на пушанках, на которых сидели Петручо (А. Попов), Катарина (Н. Кастыкина) и Груммо (С. Кулагин), уже не первое исполнительское поколение; зонгами, которые распедали в ленинградском спектакле А. Фрейдлих, Д. Барков и А. Петренко. Так и в спектакле Валерия Белюковича время запечатлено атмосферой незабываемой коммунальной спальни в доме Вагитца (С. Писаревский), тщательными скрытыми под маской смирения и кротости инстинктами хищницы Вялины (Н. Соловьева), открытой наглостью слуг, не только пререкающихся со своим господином, но и в высшей поддерживающей свое очевидное и без этого превосходство в уме. Да и многим еще...

Сочный, грубый юмор (перевод М. Мельковой) комедия «уснащается» той, порой взвешивая «отсбятной», которую псалмодит себе артисты — их можно легко упречь в этом, во тшпа природа Театра на Юго-Западе, принимая ее или отвергая: общение с залом, прямой контакт дорог этому театру. Порой — за счет недопустимых вольностей.

Трудно увидеть кого-то из числа увлеченно и катко по-особому радостно выходящих в этом спектакле артистов, но я все же рискну. Это — Петручо (В. Афанасьев), Бьонделло (С. Белюкович, создающий характер тшпового, но лукавого слуга, имеющего особенность «зашиплываться» на одной мысли и «пронзая» ее до самого домысла. Так, фраза «Убий человека...» становится для него ключом и происходящему чуть ли не до самого финала, и Бьонделло изумленно и бесконечно повторяет ее на разные лады. Это — Гортеза (В. Компалов), Груммо (В. Гриневич).

Но, наконец, Катарина И. Подкопаева, лебст артистка на сцене Театра на Юго-Западе. И. Подкопаева являет женщину, бесконечно уставшую, озлобленную, стреляющую, больше поддерживающую репутацию строптивины, нежели таковой являющуюся.



ся. Ее беспредельно надеши разговорю о замужестве, на которые она лишь вяло отпрыгается, — нет среди надущих равного ей по характеру, по уму. Катарины злит сестра, которую она видит насильно и действительно задушить готова за притворство и лесть. В Петручо Катарина И. Подкопаева почти сразу замечает и оценивает силу — на ее пощечину он твердо отвечает: «Ударь еще — я слыш дам, князусь», — и глаза женщины загораются надеждой: такого она еще не встречала.

Держась за свой «виндик», Катарина сдает позицию постепенно, но — охотно. И это, на мой взгляд, самая большая удача актрисы и спектакля. Мне кажется, приход и труппу И. Подкопаевой пойдут на пользу коллективу — открытию мужскому, с ярчайшими актерскими индивидуальностями, но в каком-то смысле сиюминутно в своих возможностях именно отсутствием яркой героини. Она, и счастливо, появилась. И не осталась одинокой — одновременно с ней труппа обрела начинающую артистку, студентку К. Дымов. Юную Джульетту с распахнутыми глазами, выразительным голосом и (не глядя бы) с будущим.

Думаю, что Белюкович обратился и «Ромео и Джульетте» едва ли не в первую очередь из-за перевода Бориса Пастернака, как известно, наиболее «заостренного», но и наиболее сильного, особенными гранями проявляющегося именно сегодня. Сочетание чеканных строк трагедии и чеканных ритмов «Измыва бурана», звучащей в спектакле, создало совершенно особую атмосферу, в которой ключевые для интерпретации Белюковича мысли повторяются несколько раз на протяжении действия. Слова о клятве Джульетты, данной Ромео (А. Назаров), Надежда Лоренцо (очень хорошая работа В. Афанасьев) на то, что «в твоей второй забное разваляе ваше междуусобия». Загодично брошенное Ромео: «Я потерял себя, и я не тут. Ромео нет; Ромео не найдут». Прокляты Меркуцио (В. Гриневич): «Чума на оба ваших рода».

Эти фразы-знаки, возникающие и снова ташные в дальнейшем развитии комедии, чтобы снова возникнуть и снова встать! — словно сигналы тревоги, притянувшиеся в первом, несмотря на кровопролития, вышедшему на сцену акте. Мы все еще настроены прологом, готовы быть «многострадатель и слабостям пера: Греки поэта выправят игра», но уже иным, немощно иным становится металлический звук обломков труп, которыми, надолго спавши, делуют персонажи. Страшный звук. Звук неподдельной боли. Напоминание того, что игра скоро завершится — ее поле зальет кровью.

Едва ли не в первом спектакле Белюковича, в «Ромео и Джульетте», на первый план выступили вместо привычных обихид сцен дуэт-диалоги: юных влюбленных Лоренцо с жидким из них, леди Капулетти (И. Подкопаева) с дочерью, Меркуцио и Тибальда (А. Задокин).

Конечно, и в этом спектакле можно найти «пережики» — слишком очевидная Тибальд, очевидно «используя» Меркуцио, впадение доверия к портрету, втакого «пуга повелею». Но обшей атмосфере это, право, если и мешает, то не чересчур.

...Слово портреты в рамках, стояя все они в начале спектакля, чтобы постепенно ожить после пролога и начать свою жестокою игру. Так же, но с иным выражением лиц, с иной пластичной частью персонажи в финале, когда в центре пустой сцены остаются лишь Ромео и Джульетта, словно памятник неподвижному суге и тлену. И в лучах медленно угасающего света слышатся звук — жесткий, металлический звук бросаемых на пол труп. Сильным поэтом оказавшихся ненужными.

И покажется, что одна сквозь другую просвечивают две маски Театра. Маски трагедии и комедии. Маски игры и жизни. Нерасторжимые, слытые воедино субстанции, которые составляют суть искусства Валерия Белюковича.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

● Джульетта — Карина Дымов. Петручо — Валерий Афанасьев. Катарина — Ирина Подкопаева.

Фото Ольги Ширвовой.