



► Сцена из спектакля «Зимний вечер в Шамони». Реж. А. Титель. Худ. В. Арефьев. Наталья Мурадымова, Владимир Дмитрук. Фото: Олег Черноус

Курортный контингент разноразличный — при том, что по понятным заранее причинам речь в куплетах доминирует немецкая, а в мелодическом колорите явно преобладает цыганско-венгерское начало; переходят персонажи иногда и на русский, хотя кроме фрагмента из «Холопки» Стрельникова русскоязычных номеров в композиции нет — дуэт Поленьки и Митруса исполняют Наталья Зиминая и Николай Ерохин с баяном наперевес: русские заявляются до Шамони, заскучав в Куршевеле и наводят шороху — «не страшен нам мороз», «хороша ты, матушка-Зима!» — впрочем, всё довольно-таки безобидно, хотя по средневропейским меркам и отдает недопросвещённым сексизмом.

Образованные европейцы ведут себя скромнее, хотя тоже по-всякому. Так героиня Елены Гусевой доктор Габриэль (из «Зеленого острова» Лекко), успевая прищелкивать за спиной кастаньетами, оказывает «первую медпомощь» персонажу Романа Улы-

бина — самодовольному Оллендорфу из предыдущего номера («Нищего студента» Миллекера) — может быть, я зацепился за этот микро-сюжет еще и потому, что недавно ту же арию пела бисом Соня Йончева на своем сольном концерте.

Принципиальное обстоятельство — выдающийся дирижер Уильям Лейси за пультом: изысканность и нюансировка соответствуют художественным задачам спектакля в большей степени, нежели запросам ее целевой аудитории — когда народ в такт хлопает, уже не столь важно, как оркестр звучит. Но в «сцене бури», приподнимаясь из «ямы» в лыжных шапочках, оркестр имеет фурор!..

Голосовые, технически сложные номера удаются зачастую оперным артистам лучше, чем относительно нехитрые куплеты мюзиклового плана, требующие тем не менее органичного существования в динамичных мизансценах — кому-то не хватает темперамента, кому-то, элементарно, дыхания. Но в целом весь ансамбль оперы МАМТа показывает себя в «не-профильном» (хотя для театра, который носит имя Немировича-Данченко — неслучайно) репертуаре на высоте.

Восхитительна и трогательна Дарья Терехова с её выигравшей поездку на курорт сбором рекламных стикеров бедной девушкой, попавшей в окружение богачей (Маргит из «Там, где жаворонок поет» Легара). Запоминается троица разудалых спортсменов, каждый из которых претендует на первенство в лыжной гонке — Дмитрий Никаноров, Александр Нестеренко, Станислав Ли («Бокаччо» фон Зуппе). И, конечно, звезды — Евгений Поликанин (ария Пали Рача из «Цыган-премьер» Кальмана), Наталья Мурадымова (болеро Микаэлы из «Рука и сердце» Лекко), а перед общим финалом появляется

(снова, как и одиннадцать лет назад) Хибла Герзмава — королева (в данном случае «Королева чардаша» Кальмана, выходящая ария Сильвы), в честь юбилея Александра Тителя сверх программы исполнившая (дав заодно отсыл и к предыдущему, южно-приморскому режиссерскому опусу в аналогичном формате) «Букет цветов из Ниццы» при поддержке коллег.

Не хватило мне сквозного лирического или концептуального лейтмотива, причем не музыкального, а «настроенческого», каковой делал предыдущий опыт Александра Тителя в аналогичном жанре полноценным спектаклем. Так или иначе «Зимний вечер Шамони» при всех его музыкальных, сценических и прочих (я бы даже отметил — культурологических, если угодно) достоинствах остался бы для меня костюмированным шоу, праздничным дивертисментом, если бы всё же не основной лейтмотив — романтической грусти, овевающей героев казалось бы ни к чему не обязывающего времяпровождения. И это также соединяет «Вечер в Шамони» с давним вечером, когда последним сольным выходом стало появление на пирсе цветочницы Виолетты (Хибла Герзмава), и не с забойной «Карамболиной», а с лирической арией, по ходу которой персонажи-мужчины пытались продемонстрировать свой к ней интерес, но один за другим ретировались. Виолетта допевала арию в одиночестве, занавес закрывался, оркестр поднимался, исполняя уже звучавшую в начале увертюру к «Фиалке Монмартра» (музыкально таким образом композиция закольцовывалась), а когда занавес открывался снова, персонажи спектакля, выстроившись на пирсе и обернувшись на закат, спиной к залу, молча махали руками, провожая удаляющуюся в море корабль. И всем казалось, что радость будет... ■

И СТАРЫМ БРЕДИТ НОВИЗНА...

НИНА ШАЛИМОВА

Гамлет (Сумарокова). Трагифарс. Сценическая версия трагедии А. Сумарокова, напечатанной в 1748 году в типографии Императорской Академии наук и представленной в первый раз в начале 1750 года на Императорском театре, в Санкт-Петербурге. В спектакле использован фрагмент пьесы А.П. Сумарокова «Димитрий Самозванец». Автор сценической версии и режиссёр **Владимир Скворцов**. Художник **Мария Рыбасова**. Художник по костюмам **Виктория Севрюкова**. Художник по свету **Андрей Тарасов**. Московский драматический театр «Человек». Премьера **5 декабря 2019**

Московский драматический театр «Человек» привлек внимание знатоков новой постановкой «Гамлета», но не Уильяма Шекспира, а Александра Петровича Сумарокова. Взять в работу столь архаичную и прочно забытую пьесу — идея оригинальная, можно сказать, экстравагантная. Вероятно, подсказал ее завлит Александр Вислов, знающий историю русского театра в деталях и подробностях. Важно, что новый художественный руководитель Владимир Скворцов пошел на эту авантюру, и понятно почему. Ему предстоит вывести некогда славный театр из тени, в которой он пребывал многие сезоны. Если учесть, что плотный информационный поток известий о театральных событиях сконцентрирован, в основном, на брендовых именах и фигурах, то задача непростая. Выбор редких пьес для афиши повышает шансы на ее выполнение. Спектакль под названием «Гамлет (Сумарокова)» органично продолжил репертуарную линию, начатую «Биографией» Максима Фриша и «Ивонной, принцессой бургундской» Витольда Гомбровича.

Скажем несколько слов о славном пиите XVIII столетия, хотя бы потому, что он первый из русских стихотворцев встал на путь культурного ученичества у европейских классиков. Мы не забыли имен его главных соперников на этой стезе — Василия Тредиаковского и Михаила Ломоносова. Но мы помним и о том, что репер-

туар новорожденного русского театра опирался не на их корявые создания, а на трагедии «северного Расина» (звание, которым Александр Петрович гордился и никому не давал о нем забыть). Русские оказались способными учениками. Театральное развитие пошло настолько стремительно, что уже к началу следующего века пьесы Сумарокова, написанные в духе строгого классицизма, оказались безнадежно устаревшими.

*...слабое дитя чужих уроков,
Завистливый гордец, холодный
Сумароков,
Без силы, без огня, с посредственным умом,
Предрассуждениям обязанный
вечном...*

Когда Пушкин писал эти строки (1816), он выражал общее мнение своего поэтического сообщества, занятого литературной полемикой между «классиками» и «романтиками». «Классики» стояли за театральную старину, «романтики» настаивали на освоении новых европейских идей и форм. Последние, как известно, одержали победу. Классицистическую трагедию поначалу теснили сентиментальные драмы, потом отодвинули в сторону романтические создания, а окончательно вытеснили со сцены пьесы «натуральной школы». В новом историческом контексте имя Сумарокова иначе, чем с насмешкой, не упоминалось. Никто с драматургом больше

не полемизировал, над ним, а заодно и над его стихотворчеством откровенно смеялись.

Белинский справедливо заметил: «Сумароков был не в меру превознесен своими современниками и не в меру унижаем нашим временем». Но дело не только в неблагодарности потомков. Еще Тредиаковский отмечал в «Гамлете» наличие «несколько негладких и темных стихов». А с сегодняшней точки зрения, сумароковский текст кажется настолько перенасыщенным «тяжелоступными» речевыми оборотами, что сквозь него надо буквально продирааться, чтобы уяснить его смысл. Существо проблемы, однако, не в отдельных стиховых неровностях, а в обстоятельствах более общего порядка.

Классицистическая традиция заглохла на русской сцене не случайно. Классицизм — это театр страстных идей и идейных страстей, оформляющий игру человеческих стремлений в «прекрасную и разумную» драматическую форму. Отсюда — основные черты сценической поэтики: строгость и стройность исполнительского стиля, пафос актерской воли, высокая дисциплина мысли и чувства, напевная торжественность декламации, ритмически организованная поступь, искусство пластического и звукового жеста. И все это должно быть подано со сцены артистично, естественно, органично. А что ни говори, но благо-



► Сцена из спектакля «Гамлет». Реж. В. Скворцов. Худ. М. Рыбасова
Фото Дарья Волкова

родство формы — не самая сильная сторона национальной актерской школы. «Оформить» эмоциональную природу русского актера — задача задач. Выверенное мастерство Южина на московской сцене или Юрьева на петербургской — скорее, исключение, чем правило.

Не то удивительно, что трагедии Сумарокова выпали из репертуара почти на двести лет. Странно то, что наш театр к ним вернулся. В конце прошлого века Кирилл Панченко поставил «Димитрия Самозванца» на сцене Театра на Перовской (1997). Но эта постановка — единственная в новейшей театральной истории. Режиссеру спектакля «Гамлет (Сумарокова)» предстояло идти непроторенной дорогой. Найти подходящий постановочный ключ к пьесе столь почтенного возраста, значило художественно оправдать ее включение в текущий репертуар.

Здесь возможны самые разные подходы. Первый — дать своего рода эстетическую формулу классицизма, взяв за основу, допустим, «Федру» Таирова с ее образцовым единством стиля, стильности, стилизма и стилистики. Второй — выбрать путь стилизации и ориентироваться на «Дон Жуана» Мейерхольда как на блистательный пример «художественного синтеза эпохи». Третий — обратиться к опыту

Евреинова и вслед за ним заняться реконструкцией старинного спектакля, наподобие «Трех волхвов» или «Действа о Теофиле». Четвертый — выйти в поле культурной мифологии, затеять веселую постмодернистскую игру с текстом и порезвиться на тему гамлетизма, себе на радость, а зрителям в удовольствие. Вариантов много. Есть и пятый, и двадцать шестой, и сорок девятый — всех не перечислить.

Владимир Скворцов выбрал самый неожиданный. Невозможный опус Сумарокова он решил поставить так, будто это совершенно «нормальная» пьеса, вполне пригодная для постановки. Иными словами, отнесся к ней всерьез: проанализировал основную драматическую коллизию, выявил расстановку сил, вскрыл мотивы поведения действующих лиц, решил, про что и как будет ставить. Он не «сочинял» спектакль. Он его «вычитывал» из текста.

Честное прочтение пьесы вскрыло ее простой и ясный сюжет. Злодей Полоний, направляемый преступной волей Клавдия, отравил своего государя (отца героя), задумал убить Гертруду, ставшую супругой узурпатора, а на ее место возвести Офелию; Гамлет должен с ним расправиться, но любовь к дочери врага препятствует исполнению гражданского и сыновнего

долга и становится источником душевных мук. Конфликт построен на классически четком раздвоении между долгом и чувством протагониста.

Мимо внимания режиссера не прошла религиозная окраска содержания. Ад и рай, грех и добродетель, ожесточение сердца и слезное покаяние — опорные понятия сумароковского текста. Восприняты они ответственно и разработаны отчетливо. Мотив посмертного воздаяния — едва ли не главный в спектакле: не библейская метафора, не условный литературный троп, но реальная действительность загробной жизни, нашедшая свое отражение в сценографии Марии Рыбасовой.

Пустой квадрат сцены обозначен светлыми полотнищами с нанесенными на них черными полосами, характерными для авангардной живописи начала прошлого века. Слева от зрителей — дымящийся багровыми отсветами проем, ведущий в мрачное царство Ада; справа — блистающий белизной портал, открывающий чистоту Рая. Больше на сцене ничего нет, если не считать черного детского стульчика, заменяющего торжественный трон, да еще недвижимого тела Офелии, расprostертого на полу и закрытого белым покрывалом. Краски оформления контрастны и беспримесно резки: черный — цвет греха и злодеяния, красный — преступно пролитой крови, белый — чистоты помыслов и чувствований.

Лаконизм и скупость сценических аксессуаров при полном отсутствии мебелировки восполняются эффектной роскошью костюмировки. Один цвет накладывается на другой — слоями, как «слоисты» сами одеяния персонажей, позволяющие варьировать красочную палитру и впечатляющие дороговизной тканей (художник по костюмам Виктория Севрюкова). В сценическом освещении черный цвет отлиывает темно-коричневыми, пурпурными, фиолетовыми оттенками, красный — багряными, пунцовыми, алыми отсветами, а белый бликует всеми прочими цветовыми нюансами, добавляя в них неизбежный в таких случаях

золотой (художник по свету Андрей Тарасов).

Спектакль начинается с того, что слуги снимают с Офелии покрывало и расстилают на полу для дворцового пикника. Клавдий присел на «трон», напротив оказался Гамлет, а по сторонам белой скатерти — Гертруда и Полоний. Хореографически выверенная пластика, чинные неспешные движения, медленное потягивание красного вина — «завтрак на траве», да и только.

Ритуальную важность события нарушает несущийся неведомо откуда гул: тяжелое дыхание, невнятное бормотание, хриплые выкрики, бессмысленные обрывки фраз. Пытаясь уловить хоть что-нибудь в этой словесной мешанине, Гамлет морщится, стискивает голову руками, и, наконец, в звуковых накалах явственно различает слова:

«Отмсти, отмсти тирану!

И свободы граждан».

А следом за ним этот призыв слышит и зрительный зал.

Тема заявлена: само Провидение требует покончить с деспотом и дать стране свободу дыхания. Гамлет должен это сделать, если он вполне человек. Тем более, что тиран — вот он, сидит напротив и улыбается.

«Что делать мне теперь?

не знаю, зато зачать».

Начать Гамлет решает с матери.

Знаменитая сцена в опочивальне королевы решена как поединок между грехом и чистотой, вожделениями и совестью. Милена Цховребова убедительна и точна в роли Гертруды. С текстом справляется легко, муки стыда, грызущие ее героиню, передает без намека на какой-либо наигрыш:

«Стыжусь слыть матерью, стыжусь слыть женою.

Стыжуся вспомнить, что я, ах! человек,

И лучше б было то, чтоб мне не быть вовек...

Все станет, что ни есть, меня изобличити,

И грех содеянный на память представляти...

Супруга умертвив, как я могу воззреть



► Сцена из спектакля «Гамлет». Реж. В. Скворцов. Худ. М. Рыбасова
Фото Дарья Волкова

В той жизни на него? и как пред ним предстану?..»

Она пытается призвать Клавдия к совместному покаянию, но наталкивается на столь скучливо выраженный отказ, что понимает: достучаться до него невозможно. Отныне ей одно место — в адовом провале.

В библейские времена пророк, глядя на мир, в негодующем отчаянии восклицал: «Злодеи злодействуют, и злодействуют злодеи злодейски» (Ис. 24:16). Ныне «злодействующее зло» и выглядит, и ведет себя иначе. Сегодняшние Полоний (Владимир Майзингер) и Клавдий (Дмитрий Филиппов) — изверги улыбочивые, даже веселые. Уверенные в себе, глубоко убежденные, что им можно все то, чего другим нельзя, они сочатся сытым самодовольством и не намерены координировать свои замыслы ни с кем, кроме самих себя. Средств они не разбирают и в способах не стесняются. Закон, честь, правда, совесть, человечность и прочие понятия того же ряда для них только «слова, слова, слова». С афористичной четкостью Полоний формулирует:

«Когда кому даны порфира и корона,

Тому вся правда власть, и нет ему закона».

Надо сказать, что эту максиму

зал встречает с заметным оживлением — в этой истине сомневаться не приходится. Понимающий смешок плеснул в ответ и на другое суждение, высказанное с легким пренебрежением ко всем, кто способен усомниться в его правоте:

«Нам должно исправлять противящихся нравы:

Когда не сокращать людей, на что уставы?»

Именно Полоний в этом сюжете главный злодей. «Сокращать» людей он умеет. Это он навел Клавдия на мысль об отравлении законного правителя, а теперь подговаривает убить Гертруду и взять в жены Офелию. Он грозит дочери страшными карами заслушание и проявляет готовность убить за отказ подчиниться отцовской воле. Арина Постникова играет Офелию резкой, быстрой, вполне самостоятельной личностью. В ней нет следов милой девической слабости, женственная хрупкость ей не свойственна. Решительные знаковые жесты геометрически четки, словесные формулы категоричны:

«Не будет! что бы я свой долг пренебрегла,

Я добродетельно всю жизнь свою жила.

Тебе, о честь! я жизнь до смерти посвятила...

*Я суеверия с законом не мешаю,
И Бога чистою душою почитаю».*

Надо сказать, что непреклонность Офелии все-таки произвела на Клавдия известное впечатление. Если до разговора с нею он особо не напрягался, положившись во всем на преданного Полония, то теперь какая-то искра в нем пробудилась, и он впервые задумался, что ему с самим собой делать. Впрочем, артист его играет таким поверхностным и ничтожным владыкой, что его дальнейшая судьба нам совсем не интересна. Гораздо важнее — как разрешатся во-прошания Гамлета.

Гамлет в исполнении Феликса Мурзабекова отнюдь не рефлексирующий интеллигент. Он молод, хорош собой, мужественен и, безусловно, является человеком чести. Актер играет сдержанно и собранно. Монолог «Быть или не быть» (в версии Сумарокова: «Что делать? что начать?») читает с твердым сознанием, что сделать ничего нельзя. Оттого и кинжал приставляет к горлу, готовый зарезаться, лишь бы не понести бесчестия. Он злится и на себя — за бездействие, и на Офелию — за то, что при одном взгляде на нее теряет необходимую для дела решимость.

Последняя сцена — центральная в общем развитии сюжета и лучшая в спектакле. У Офелии — дочерний

долг, у Гамлета — долг настоящего мужчины, защитника отечества и чести. Видно, что нравственное долгоженствование для них обоих — не пустой звук. А любовь — одна на двоих. И уступи они чувственному порыву, откажись от исполнения долга, рухнет все, что их держит на земле и связывает друг с другом. Этот конфликт разрешения не имеет. Даже многоопытные «наперстники» молодых героев (Андрей Кирьян и Светлана Свибильская) бессильны его разрешить.

Неизвестно, чем бы все кончилось, но на помощь пришел автор. Выведя на сцену вестника с сообщением о внезапной смерти Полония, он проявил своего рода «драматургическое милосердие» и разорвал узел, который нельзя было развязать. Сказать, что эта внезапность удовлетворила чувство справедливости, нельзя, но сюжет она завершила.

Никак не адаптированный и только слегка сокращенный текст Сумарокова вначале воспринимался тяжело или вообще не воспринимался. В этом нет вины артистов. Они сделали для спектакля все, что могли. Чеканной читки и аристократической поступи не демонстрировали, но серьезным отношением и честным исполнением ролей сумели преодолеть трудности текста. Они освоили, присвоили и донесли до зрителей важнейшие мыс-

ли автора. Вскоре зал восторженно начал следить за сюжетом и увлекся его содержанием. Поток зарифмованных фраз, такой далекий и чужой, раскрылся в своих ясных смыслах и показался близким и родным. Мы услышали русскую речь, казалось, навсегда оставшуюся в прошлом, и красота старинного слога не оставила нас равнодушными. Эхо старины дошло до дней сегодняшних и напомнило о том, что видит человек сквозь пелену времен и о чем размышляет во все времена:

*«Болезни, нищету и сильных
нападение,
Неправосудие бессовестных
судей,
Грабеж, обиды, гнев, неверности
друзей...
Когда б мы жили в век, и скорбь
жила б в век с нами.
Во обстоятельствах таких нам
смерть нужна;
Но ах! во всех бедах страшна
она...»*

Спектакль, несомненно, получился. Но кое-что в нем вызывает сомнение и не до конца убеждает. Не уверена, что введенный в исполнение роли Гамлета мотив восточной кровной мести, действительно необходим — текстовой поддержки он не имеет. На мой взгляд, покаянное настроение («восколебание») Клавдия могло быть выражено отчетливее, а взаимное любовное тяготение Гамлета и Офелии — сильнее. Эротические игрища «наперстников» показались избыточной добавкой к основному действию.

Вполне возможно, что замеченные огрехи, объяснимые премьерным волнением, в дальнейшем выровняются и займут свое законное место в этом интересном спектакле. На премьере зал был наполнен образованными гуманитариями, специалистами своего дела. Филологи, историки, культурологи, университетская профессура, театральные критики и, разумеется, студентки театроведческого факультета одобрили и приняли постановку, свидетельством чего стали отнюдь не дежурные финальные аплодисменты. Посмотрим, как воспримет эту работу остальная публика. ■



► Сцена из спектакля «Гамлет». Реж. В. Скворцов. Худ. М. Рыбасова. Фото Дарья Волкова