

Секция «Музыкальное и сценическое искусство»

Образы памяти в спектакле Константина Богомолова «Юбилей ювелира»

Деменцова Эмилия Викторовна

Аспирант

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет искусств,
Москва, Россия

E-mail: emvd@yandex.ru

В исследовании предпринята попытка рассмотреть интерпретацию категорий времени, памяти и смерти в спектакле режиссера Константина Богомолова «Юбилей ювелира» (Московский художественный театр им. А. П. Чехова). Эти категории являются сквозными в творчестве режиссера. В выбранном для анализа спектакле режиссер и автор инсценировки выбирает пьесу английского драматурга Николы МакОлифф (перевод Ольги Варшавер и Татьяны Тульчинской) и на ее основе, создает собственное художественное произведение. Режиссер ставит перед собой задачу переломить контекст спектакля, приуроченного к юбилею актера, играющего в нем главную роль, лишить его флера бенефисности. Юбилей как повод для разговора о неумолимости времени, причудах памяти и неизбежности смерти становится ключевой темой спектакля.

«Юбилей ювелира» — спектакль для режиссера не проходной и не приуроченный; без тяги к круглым датам и округлостей — спиленных углов главных тем спектакля — смерти и памяти. В нем режиссер строг и беспощаден как обе эти темы, как врач, сообщающий страшный диагноз. Тема смерти постоянно присутствует в его спектаклях: будь то «Борис Годунов», в котором Борис «внезапно понимает, что скоропостижно умирает» (титр из спектакля); «Лир. Комедия», где король достает из кармана красного вареного рака и проверяет свой диагноз по справочнику фельдшера; «Чайка», в которой Сорин, перенесший инсульт, не устает проявлять признаки жизни - хочет жить; трупный дух «Карамазовых» («Там русский дух... там Русью пахнет!» — звучит в спектакле) или свадьбы, переходящие в похороны в «Идеальном муже. Комедии»; попытки убить время в спектакле по довлатовскому «Заповеднику» — «Wonderland 80» и убивающее время в набоковском «Событии»; «Лед» заповедавший «Смерть - это лучшее, что случится с вами в жизни»; «Мой папа Агамемнон», в котором смерть передают по наследству.

Режиссер в своих интервью и лекциях неоднократно говорил об отмене категории смерти и, как следствии, отмене категории развития в искусстве. Начало, промежуточные эпизоды и конец спектакля должны быть равнозначны и этого режиссеру удается достичь в своих спектаклях. Спектакль по пьесе, стремящейся к неизбежному трагическому финалу, не стал исключением. В нем, как это часто бывает в жизни, ожидание события оказывается пронзительнее самого события. Богомолов вычеркнул из пьесы фрагмент, который довольно точно описывает те игры памяти, о которых в титрах сообщает режиссер: «Какая странная вещь время. События следуют в строгом порядке, от прошлого к настоящему, и, казалось бы, воспоминания тоже должны выстроиться по старшинству, как карты в колоде. Самое старое воспоминание в конце колоды... Однако же... и не только оттого, что каждое событие моей жизни зарегистрировано... воспоминания видятся мне скорее как карты, легшие веером, - никакой иерархии, все под рукой: далекое и близкое, приятное и мучительное...».

Крупные планы персонажей (каждый на отдельном экране), дополнены ракурсом-взглядом на комнату из окна. Взгляд со стороны, любопытный, праздный, безразличный, или взгляд Всевидящего... Как бы то ни было, беда сюда заглянула. Это присутствие беды зрители, не знакомые с пьесой, ощущают мгновенно. Это присутствие подтверждается титром [Месяц тому назад. Больница.] и сценой-флешбеком (Богомолов «сбил» поступа-

тельное повествование пьесы, из многословных реплик сочинил целостные эпизоды). Титр задает время, место действия, настроение. Никаких затемнений, перемен декораций, пауз - один эпизод «прорывается» из другого. На сцену выходит врач, садится за теперь уже не обеденный, но кабинетный стол и сообщает диагноз. Сидевшая на его месте Кэти при этом просто отходит к стене, наблюдая за происходящим. Врач сообщает диагноз. В спектакле Константина Богомолова «Мой папа Агамемнон» над пустой комнатой, напоминающей ту, что выстроена на сцене МХТ, загорался на экране титр «Врач сообщает матери, что ее дочери пора умирать», в «Юбилее ювелира» диагноз озвучивают. В одном из премьерных спектаклей роли врача исполнил режиссер. Это кажется неслучайным. Табаков-врач (доктор Дорн в «Чайке») на этой сцене утверждал, что уже в шестьдесят лет не лечатся, да и «по законам природы всякая жизнь должна иметь конец», и вот Табакову-пациенту сообщают о конце его собственной жизни. Так же бесстрастно и буднично. «- Сколько мне осталось? - Трудно сказать»... Это всегда трудно сказать, вынести приговор больному. И звучит [месяц тому назад], что месяца вперед уже не будет. На всех четырех экранах выведен крупный план Табакова на фоне окна, за которым мрак — граница между жизнью и смертью. Крупный план человека, оставшегося наедине с приглашением на собственные похороны, внезапно одинокого человека. Крупный план врача здесь не нужен. Он только вестник. Врач уходит, а режиссер продолжает операцию.

Персона Табакова, впрочем, не менее важна в спектакле, чем персонаж. Текст и атмосфера сценического существования заострены таким образом, что роль Мориса преодолевает рамки пьесы и становится откровением, исповедью актера. Режиссер как будто проводит психологический эксперимент над публикой и актером, как это уже было в спектакле «Год, когда я не родился», в котором роли отца и сына исполняют отец и сын. Даже в программке нет традиционного перечня действующих лиц и соответствующих им исполнителей, в ней просто фраза «В спектакле заняты. . .» Публика теряется, порой не может разъять образ и исполнителя, ибо между ними немало общего. Когда персонажу накануне финала (его и спектакля) задают бестактный, если вдуматься, вопрос: «Вы прожили счастливую жизнь?» и тот говорит об ошибках, о людях, которых он сделал несчастными, то, кажется, что это ответ «за двоих». Из одной строчки, подобранной в пьесе, режиссер выводит целое воспоминание, которое, так кажется, соответствует воспоминаниям актера, - так сделан эпизод, когда Морис вспоминает о том, как увидел опухшие ноги своего отца и в тот момент осознал, как любит его. Оба, актер и персонаж, «многих видели, многих знали», королевских особ в т.ч.; оба совершили немало добрых поступков, оба верны делу-призванию и достигли в нем вершин (трона); оба не состарились, не переросли искренность, детскость, простоту (ту, что Пастернак называл неслыханной, ту, что «все-го нужнее людям»). Эта «детскость» служит контрастом предлагаемым обстоятельствам прощания с жизнью Мориса. Так было и в спектакле Богомолова «Гаргантюа и Пантагрюэль», когда разговор о смерти вели умершая мать и осиротевший сын, разговор о смерти словами понятными детям: «Смерть — это спрятаться так, чтобы тебя никогда не нашли».

Источники и литература

- 1) Бартошевич А.В. Театр XX века. Закономерности развития. М.:Индрик, 2003
- 2) Введение в театроведение: Учебное пособие / Сост и отв. ред. Ю.М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011 – 367 с.
- 3) Современный актер в современном театре // Театр. - 2014. - №18. - 241с.
- 4) Auslander Ph. From Acting to Perfomance: Essays in Modernism and Postmodernism. L., N.Y.,1997.

- 5) Иосиф Бродский. Стихотворения и поэмы (основное собрание)
http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt (дата обращения: 22.10.2015).