

Тё Михаил Андреевич

г. Хабаровск, МАОУ «Политехнический лицей», 11 класс

Рецензия на спектакль Московского театра на Таганке «Lё Тартюф. Комедия», Мольер

Режиссер - Юрий Муравицкий, художник - Галя Солодовникова.

В 1968 году Юрий Любимов поставил «Тартюфа» на сцене театра на Таганке. В 2020 году на той же сцене появился спектакль Юрия Муравицкого – «Lё Тартюф. Комедия».

Прошло больше полувека. Социальный контекст, восприятие театра, комедии, да и самой мольеровской пьесы поменялись. Муравицкий ставит перед собой задачу – воспринять весь объем изменений, произошедших не только за 50 (если отсчитывать от постановки Любимова) и 400 лет (если считать от написания «Тартюфа»). Ему необходимо обновить восприятие самой комедии, к которой в современном театральном мире относятся как к низкому жанру.

Снимать условность восприятия и иронизировать Муравицкий начинает сразу с названия постановки – «Lё Тартюф. Комедия». Тут и французский артикль «le», написанный через русскую «ё» – так сказать, смесь французского с нижегородским, и громкое заявление, что перед нами комедия. В этом Муравицкий выделяется среди большинства современных режиссеров, которые зачастую отстраняются от какой-либо жанровости. Конечно, не стоит путать жанровость пьесы и спектакля – если Мольер писал «Тартюфа» как комедию, то постановка таковой может и не быть.

Если зритель согласился пойти на спектакль, имеющий в названии слово «комедия» – он подписал договор, в котором согласился с условиями восприятия постановки. Так, заранее условившись обо всех правилах –

Муравицкий логично начинает пользоваться всеми комедийными и театральными средствами.

Действовать «договор» начинает уже в самом начале спектакля – на авансцену из-за кулис выходят актёры, в костюмах эпохи Людовика XIV (художник Галя Солодовникова): мужчины в жюстокорах светло-розовых, голубых оттенков, женщины в корсетных платьях и корсетах пышма. Костюмы надеты на «толщинки», которые создают выразительные фигуры мольеровских героев. Обитатели дома напевают клишейные французские фразы на разный манер под нарочито-академичные каденции клавесина (музыку к спектаклю написал композитор Луи Лебе). «Pardonne-moi» и «Merci beaucoup» звучат издёвкой над тем, как некоторые режиссеры ставят мольеровскую пьесу, используя всевозможные клише – если спектакль по Мольеру, то обязательно нужно всё делать «французским». У каждого актёра свой набор движений: у Эльмиры (Дарья Аврагинская) – реверансы, Мариана (Полина Куценко) как кукла поочередно двигает руками и ногами, Тартюф (Роман Колотухин) сконцентрировано, но энергично машет зрителю. Но несмотря на разнообразие пластики, все движения актеров резки, отрывисты, они похожи на тростевых кукол или марионеток – то ли намёк на всеподчиняемость обитателей дома, то ли отсыл на условность самого спектакля. Актёры попарно выходят в центр авансцены, разыгрывая короткие комичные пантомимы: Эльмира играет с Оргоном (Василий Уриевский) в «неприступную жену» – всячески изворачивается от поцелуев мужа; Мариана широко растопырив ноги и руки, как кукла, делает реверансы, а Валер (Кирилл Янчевский) жеманно обменивается поцелуями в щеку – французское приветствие; Дорина посылает поцелуи в зал и уводит застоявшегося Флипоту (Павел Бессонов), который ведёт себя как «человек дождя»; Клеант (Артем Будиков) декламирует что-то на французском; госпожа Пернель (Надежда Флёрова) зло стучит тростями; пышный Дамис (Павел Комаров) делает несколько грузных пируэтов; господин Лояль (Антон Ануров) строевым шагом марширует на месте и отдаёт честь.

Последним же выходит Тартюф, эффектно поклонившись, с двух сторон его обтряхивают Оргон и Пернель – главные защитники новоиспеченного святоши. Внешний вид Тартюфа сразу заявляет о переосмыслении образа Муравицким. Теперь это не просто ханжа, а экстравагантный провокатор, пошлый пророк попсы – по гриму, парикку напоминает он Хоакина Феникса, исполняющего роль Джокера из одноименного фильма. Оттенок жуткой безбашенности (или же безбожности?) также связывает Тартюфа с персонажем вселенной DC.

Демонстрация всех героев окончена – актёры уходят за кулисы. Лишь медленно двигается по авансцене Флипота, который в спектакле предстаёт маской Арлекина (один из персонажей комедии дель арте). В спектакле он как трикстер, антропоморфное существо, есть в нем что-то нечеловеческое – не особо влияя на действие, он пугает и веселит своей вездесущностью и блаженным лицом. Дойдя досередины сцены, он поворачивается к зрителям, глупо улыбается и кланяется, снимая свою шляпу.

Спектакль начинается.

Актёры (а возможно актёры Таганки, играющие французскую труппу, разыгрывающую «Тартюфа») входят в основное рабочее пространство – идеально-белую, визуально-суженную комнату с дверью в глубине (сценография Гали Солодовниковой). Иллюзия перспективы создаёт ощущение ирреальности происходящего внутри этого белого пространства. «Белоснежная коробка» напоминает сценографию «Трёх сестёр» Сюзанн Кеннеди – некое дистиллированное пространство. Но если у Кеннеди это работает на создание ощущения цифрового, виртуального будущего, то у Муравицкого это всё же не идеальный параллелепипед, а будто искаженный в кривом зеркале куб – в очередной раз подчеркивается буффонадный, фарсовый стиль постановки. Также костюмная стилизация под барокко вкупе

с «очищенным» белым пространством отмечают всевозможные штампы декораций мольеровских постановок – всё максимально условно.

Муравицкий обновляет восприятие текста комедии. Зачастую актеры произносят реплики, как скороговорку, делая акцент на концовках строк – подчеркивая рифму, отказываясь от логических ударений. Здесь нет деконструкции привычного текста, есть лишь смысловая интерпретация, которая часто нарочитобуквальна. Буквальность переходит и в некоторые решения спектакля: так, реплика Дорины «Явись вы предо мной в чем родила вас мать», обращенная к Тартюфу, становится реальностью – он выходит полностью голым, прикрывая наготу лишь электрогитарой. Также в сцене спора Оргона и Клеанта, брат Эльмиры напирает на хозяина дома, и вовремя подмечает: «Вы уклоняетесь», - и, действительно, Оргон буквально отклоняется корпусом от надоедливового Клеанта.

Комедийный оттенок постановке придают не только «буквальные» решения. Муравицкий пользуется и характерным приемом для комедии дель арте – актёры говорят с акцентом. Но это не традиционные варианты итальянских диалектов, а французский акцент – грассированный звук «р». Лишь Дорина использует американское произношение и становится темпераментной служанкой-афроамериканкой. Черный грим (который контрастирует лицами «французов» на сцене), большие круглые серьги, серый пиджак, балахонистая юбка, платок, обмотанный на голове, активная жестикуляция – всё создаёт образ харизматичной негритянки. Этим решением Муравицкий объясняет легкое нахальство прислуги, её дерзость и темперамент – подчеркивает то, что уже было заложено Мольером в произведении (ведь Дорина позволяет себе пререкаться не только со своей госпожой, но и с хозяином дома). Таким образом, с помощью введения акцентов, режиссер уводит нас от стандартного, накатанного восприятия хрестоматийного текста и знакомых персонажей.

Что же Муравицкий делает с мольеровскими героями? Например, доводит до смехотворного абсурда линию ханжества Тартюфа – здесь он не

просто пакостный лицемер-проповедник, а само воплощение инфернального и демонического (не зря при первом появлении он обменивается поцелуем с Флипотой-Арлекином). В сцене, где Оргон вручает святоше дарственную, в комнату входят полуобнаженные девушки в белых масках и со светящимися нимбами. Совмещая ангельский образ с эротическим, Муравицкий создаёт комическо-жуткий эффект распутности происходящего. Сам же Тартюф берёт в руки плетку и хлещет вставшего на четвереньки Оргона. Всю эту БДСМ-сессию аккомпанирует трек с низкими басами и словами «AveSatan».

В спектакле есть ещё один проповедник, помимо Тартюфа – это Клеант. Длинный монолог о коварстве святоши становится речью идейного лидера, вещающего о своей «правде». Способный оратор заканчивает свою речь вдохновляющим «Гип-гип!», зал подхватывает «Ура!» – Клеант начинает манипулировать залом и вместо очередного «Гип-гип!» звучит неожиданное «Зиг!», вводящее в ступор людей и вызывающее то ли нервный, то ли беспокойный смех. Жуткого в спектакле становится всё больше.

Белое, идеальное пространство спектакля постепенно меняется. В стенах образуются дыры, через которые, то вылетает изгнанный Дамис, то буквально вламывается в дом пристав Лояль. Белая текстура окрашивается в алый цвет – брызги красного вина, летящие во время ссор членов семьи. «Кукольный домик» рушится.

Интермедии (свойственные комедии дель арте) с каждой сценой становятся всё более жуткими. В начале это лишь забавные кабаре танцы, игривый французский шансон, но ближе к финалу это инфернальные проходы актёров, подсвеченные красным светом (художник по свету Сергей Васильев). Фигуры и лица обитателей дома, с которых начинает сползать белый грим, искажаются и вызывают уже не смех, а беспокойство. Не меняется лишь незатейливо проходящий по авансцене Флипота – глупо улыбающийся блаженный слуга госпожи Парнель. Перед одной из последних сцен второго акта, когда Тартюф сбегает с дарственной, все актёры снимают с себя гротескно-барочные костюмы, оставляя на своих телах лишь

«толщинки»- этот момент как черта, через которую переходит спектакль и становится уже не комедией, а совсем другим жанром. Теперь их фигуры напоминают отражения в кривых зеркалах – за красотью костюмов было скрыто моральное уродство. Также подкладка на телах создаёт эффект искусственности, нечеловечности, объектности их фигур, подчеркивая «кукольный» мотив спектакля – все обитатели дома лишь марионетки в чьих-то руках (может Тартюфа, а может кого-то и более властного).

Пика жути достигает спектакль к финалу. К «обнаженному» семейству Оргона входит Тартюф в костюме, напоминающем форму эсэсовца – намекая, что теперь он – власть. Пришедший диктатор, как Дартвейдер, поочередно, будто телекинезом, хватает за горло и подымает вверх обитателей дома. Так продолжается до тех пор, пока не начинает звучать монолог офицера – нечеловеческий голос будто из гигантского невидимого мегафона. Духовые вместе с гудящими басами начинают аккомпанировать речи военного. Жуткая атмосфера нагнетается внешней подсветкой стен белого пространства – теперь мы видим всю картонность и тонкость стен «кукольного домика». Оригинальная патетическая речь о «мудром государе» становится страшным приговором, который вещает бездушная рупорная машина офицера. Это приговор о безвольности, объектности всех людей – никто и никогдане превысит всемогущества государя, ведь он вечен. Всё громче звучит жуткая речь военного. Тем временем актёры по одному начинают корёжиться, резко изгибаясь в теле, напоминая деревянных кукол. Падают, бьются в конвульсиях, срывают оставшиеся стены, роняют первую попавшуюся мебель, пытаются остановить наступающую смерть. Начинает рушиться и потолок дома, с него свисают куски фанеры и пенопласта – вся грязь падает на безжизненные «нагие» тела.

Тусклый свет бьёт из пробитого потолка, голос офицера смолкает. Мы слышим вялые, тонкие, «зомбированные» голоса бывших людей – «Великий государь столь милостив был к вам, / Что тотчас вы должны припасть к его

стопам». Тела не двигаются, а голоса звучат – словно сломанные звуковые механизмы внутри них продолжают работать.

Из левой кулисы медленно, как призрак, выходит Арлекин-Флипота. Звучит гул, будто адская *deus ex machina* (в лице «великого государя») перерабатывает безжизненные тела. Уродливая фигура слуги в толщинках теперь не вызывает смех. Пугает его блаженная улыбка на фоне разрушенного дома с умертвлёнными жителями. Дойдя до середины авансцены, Флипота поворачивается к зрителям, виновато улыбается и кланяется, снимая свою шляпу. Холодный, железный рокот заполняет весь зал. Сцена темнеет.

Спектакль окончен.