

УДК 792

*Н. Л. Проконова*

## **ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ДЕТАЛИЗАЦИЯ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ РЕЖИССЕРСКОГО ИСКУССТВА ИРИНЫ ЛАТЫННИКОВОЙ<sup>9</sup>**

Предметом внимания статьи является режиссерское искусство Ирины Латынниковой. На примере спектакля «Месяц в деревне» рассматриваются проявления психологической детализации: психофизическое движение по линии перспективы чувства, сценическая трансформация возраста, подробность актерских пристроек и оценок.

**Ключевые слова:** театр-дом, труппа, режиссерское искусство, драматизм, психологическая подробность, актерский ансамбль.

*N. L. Prokopova*

## **PSYCHOLOGICAL DETAIL AS PART OF THE STAGE DIRECTING ART OF IRINA LATYNNIKOVA**

The focus of the article is stage directing art of Irina Latynnikova. On the example of «The Month in the Village» the manifestations of psychological detail: psychophysical movement from the perspective of feelings, scenic age transformation, detail of the acting extensions and judgments are reviewed.

**Keywords:** home theatre, troupe, stage directing art, drama, psychological detail, acting cast.

---

<sup>9</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ (проект № 11-14-42009) и коллегии администрации Кемеровской области (Соглашение № 9 от 27 июля 2011 г.) в рамках научно-исследовательского проекта «Театральное искусство Кузбасса – 2000».

Региональный театр редко становится объектом научного анализа. Современные материалы, посвященные режиссерскому искусству, как правило, сосредоточены на московских и петербургских постановщиках. В то время как нестоличный театр подчас отличает насыщенная творческая атмосфера, а деятельность главного режиссера – наличие продуманной художественной программы. Пример этому Кемеровский театр для детей и молодежи на Арочной. Главный режиссер театра Ирина Латынникова стремится к созданию театра-дома, укреплению навыков актерского мастерства труппы в русле русского психологического театра и воспитанию зрителя в соответствии с традиционными нравственными ценностями.

Поставленные И. Латынниковой спектакли практически не исследованы, не обоснован их тип, не вскрыта их образная система. Между тем приближение к аргументированному осмыслению театрального искусства Кузбасса возможно лишь через разбор спектаклей режиссеров, работающих в этом регионе. Предлагаемая статья направлена на восполнение указанного пробела и имеет целью рассмотрение спектакля И. Латынниковой «Месяц в деревне» по пьесе И. С. Тургенева. Выбор именно этой постановки в качестве эмпирического материала продиктован несколькими причинами. Во-первых, он во многом выражает художественную программу И. Латынниковой (создание театра-дома, развитие актеров в русле русского психологического театра, воспитание зрителя в соответствии с традиционными нравственными ценностями). Во-вторых, отличается ярко выраженной ориентацией на психологическую подробность. В-третьих, по признанию режиссера И. Латынниковой, названный спектакль следует считать этапным в творческой жизни театра 2000–2010 годов.

Прежде чем перейти к анализу спектакля «Месяц в деревне», отметим, что в художе-

ственной программе режиссера И. Латынниковой все вышеназванные составляющие связаны между собой. Как известно, в настоящее время театр-дом не является основной формой жизнедеятельности российской театральной труппы. Не случайно, известный театральный критик и педагог А. М. Смелянский в своей книге, посвященной жизни русского театра еще второй половины XX века, отмечал, что современные режиссеры не стремятся к созданию своего театра, так называемого театра-дома. Но вместе с тем, А. М. Смелянский находил и оправдание этой тенденции: «Рождение театра-дома в России – дело чрезвычайно редкое (на весь XX век таких театров было, может быть, не больше десятка). В сущности, это событие национальной культуры» [1]. Стремление режиссера XXI века к созданию театра-дома уникально еще в большей степени. Однако именно театр-дом наиболее располагает к развитию и укреплению профессиональных навыков актера в русле русского психологического театра. Условия театра-дома предоставляют режиссеру возможность глубинного понимания природы актера, его личностных и профессиональных качеств. Это понимание обретает особую значимость при необходимости создания на сцене психологической детализации образа. И. Латынникова принадлежит к числу режиссеров, для которых невозможно создание спектакля без духовно-нравственного и творческого единения с актерами. На этот факт указывает актриса Кемеровского театра для детей и молодежи В. А. Киселева [2]. Если же касаться важнейшего в контексте современной культуры вопроса воспитания зрителя, то очевидно, что отстаивание традиционных нравственных ценностей возможно лишь посредством репертуара, опирающегося на классику. В свою очередь, сценическое воплощение большей части классического материала (и драматургического, и прозаического) тре-

бует психологической детализации. В афише Кемеровского театра для детей и молодежи имеется ряд спектаклей, поставленных на основе классики. Латынникова, как правило, отдает предпочтение авторам, обеспокоенным вопросами нравственности, проблемой прав и обязанностей человека в современном мире. Особое место в репертуаре театра занимает «Месяц в деревне», созданный в 2008 году. Впервые художественная программа И. Латынниковой оказалась наиболее явственно выражена именно в этой постановке. Здесь в большей степени, чем в спектаклях, поставленных ранее, присутствовала психологическая детализация. Об этом свидетельствовал ряд удачных актерских работ.

При создании «Месяца в деревне» И. Латынникова большое внимание уделила созданию ансамбля. Здесь каждый персонаж вносит свою ноту в общую мелодию спектакля. Прежде всего, в поле зрительского внимания попадает галерея женских образов, продуманная, интересная, отличающаяся яркостью представленных типов. Конечно, центром этой галереи является Наталья Петровна, которую играет актриса Ольга Редько. Она создала образ умной и тонкой Натальи Петровны, у которой невероятная жажда любви не перекрывает совестливости. Наталья Петровна-Редько душевно мечется не только из-за любви к Беляеву (акт. М. Голубцов) [3]. Она мучается и по поводу права на эту любовь. Детально проработана сцена последнего разговора Натальи Петровны и Беляева, решенная режиссером на воде, символизирующей пруд. С замиранием сердца зритель следит за невероятно осторожным, и в то же время чрезвычайно сильным, приближением-влечением героев друг к другу. Наталья Петровна и Беляев, сняв обувь, идут по воде, полы их одежд намокают, расстояние между ними сокращается. Во время поцелуя взлетают вверх руки Натальи Петровны, как бы удостоверяя невозможность

дальнейшей борьбы с настигшим чувством. Поцелуй размягчает тела героев, и они оказываются в воде – теперь условности, препятствующие их сближению, преодолены. В финале сцены в зрительном зале раздаются аплодисменты как награда актерам за доставленное удовольствие переживания драматизма, где произносимый текст И. С. Тургенева и важен, и не важен. Зрители наблюдают за тем, как возникает и разворачивается процесс обнажения чувств Натальи Петровны и Беляева. Психологическая детализация обнаруживает себя в медленном и досконально продуманном движении актеров по линии перспективы чувства и служит созданию атмосферы спектакля. Значение понятия «атмосфера» довольно точно сформулировал известный петербургский театровед Ю. М. Барбой, отметив, что она «окрашивает действие конкретного спектакля неповторимым многообразием оттенков душевного спектра» [4]. В вышеназванной сцене процесс обнажения чувств Натальи Петровны и Беляева «окрашивает» спектакль «Месяц в деревне» такими переживаниями любви, как захватывающая сладкая радость надежды, трепетность первого приближения, зыбкость перспектив.

В размышлениях о психологической детализации нужно отметить очаровательность образа Верочки. Он создан Еленой Мартыненко, актрисой потрясающего обаяния. Улыбку зрителей вызывает уже ее первое появление на сцене: от угловатой, порывистой и смешной девушки (еще совсем девчонки) невозможно оторвать взгляд. Правда, несмотря на это, возникает мысль о том, что такая озорная Верочка не совсем соответствует образу, выписанному И. С. Тургеневым: уж очень разнится сценическое поведение актрисы Е. Мартыненко с представлениями о воспитании барышень XIX века. Однако ее личная актерская органика так сильна, а обаяние столь велико, что в процессе спек-

такля созданный образ Верочки абсолютно убеждает. Воспитанница Натальи Петровны меняется от сцены к сцене: по ходу спектакля черты ее характера раскрываются, угасают и полностью растворяются, уступая место другим свойствам. Из обаятельной смешной девчонки-сорванца в первом акте она превращается в юную женщину. Ее лицо становится иным, его выражение обретает смиренность и мягкость (от прежней детской озорной улыбки не остается и следа). Возникает ощущение, что перед нами новая героиня, в которой от переживания любовной боли появилась женская мудрость. Обаяние девчонки утрачено, но обретен шарм женской тайны. Образ Верочки, созданный Е. Мартыненко, служит примером сценической трансформации возраста и душевного взросления героини.

Если роль Верочки располагает к обнаружению психологической детализации на протяжении всего спектакля, то роль Лизаветы Богдановны таких возможностей не предоставляет. Лизавета Богдановна – это роль второго плана и в спектакле И. Латынниковой у актрисы Вероники Киселевой, исполняющей ее, имеется по сути дела лишь одна сцена для создания образа. Это сцена разговора с доктором, который делает Лизавете Богдановне предложение о замужестве. Актёрская природа В. Киселевой усиливает характерный аспект образа Лизаветы Богдановны. Без малого сорокалетняя и почти угасшая без мужской любви Лизавета Богдановна жадно внимает предложению Шпигельского о замужестве, которое он излагает достаточно цинично. Эту сцену И. Латынникова строит на контрасте мужского и женского взглядов относительно заключения брака: романтизм Лизаветы Богдановны контрастирует с прагматичностью Шпигельского. В указанной сцене особенно интересны и комедийны актёрские оценки. В исполнении актрисы В. Киселевой Лизавета Богдановна, пренебрегая условностями, изначально готова при-

нять предложение Шпигельского. Ее счастье беспредельно, и она не заботится о том, чтобы подержать в неведении будущего жениха, по-женски «набить» себе цену. Не дослушав нудного перечисления недостатков характера Шпигельского (а он считает необходимым их озвучить), Лизавета Богдановна уже готова сказать «да» и «прилипнуть» к нему. Ее отношение к доктору страстно-трепетное. Правда, Лизавета Богдановна (акт. Киселева) движима противоречивыми чувствами. Она одновременно безумно хочет прикоснуться к Шпигельскому (то дотрагивается до его плеча, то украшает цветком его костюм) и в то же время очень боится сделать даже самое слабое движение, чтобы невзначай не вызвать его недовольства. Пластика актрисы В. Киселевой, построенная на мелких, равных (не имеющих завершения) движениях, обусловлена паническим страхом Лизаветы Богдановны – не совпасть с желаниями Шпигельского. Сценическая игра актрисы В. Киселевой наполнена множеством непрерывных микрореакций и микродействий. Наверное, в этом спектакле по разнообразию актёрских оценок равных актрисе В. Киселевой нет. Не случайно исполнение роли Лизаветы Богдановны актрисой Вероникой Киселевой отмечено премией городского смотра-конкурса «Лучшая роль сезона» (номинация «Дебют»). Можно сказать, что образ Лизаветы Богдановны отличает психологическая подробность, выраженная посредством тонко детализированных, психофизических реакций на действия партнера.

Если же касаться мужских образов спектакля «Месяц в деревне», то в детальности они не уступают женским типам. Здесь, прежде всего, уместно назвать работу актёра Дениса Казанцева, исполняющего роль доктора Шпигельского. Это думающий и мучающийся актер, способный играть как героев, так и роли второго плана. В спектакле «Месяц в деревне» он создает очень

любопытный своей неоднозначностью мужской образ. Доктор Шпигельский в исполнении Д. Казанцева способен одновременно и притягивать к себе, и вызывать ощущение опасности, потому что в нем чувствуется и сила, под защиту которой женщина стремится попасть, и мужская агрессия, от которой хочется бежать. В Шпигельском-Казанцеве сочетаются ум, ирония, понимание женской природы. Во многом именно «Месяц в деревне» раскрыл выразительные сценические возможности Д. Казанцева, и, конечно, доктор Шпигельский – это роль, соответствующая его актерской природе. Во всех сценах-диалогах актером найдены разные и очень точные оценки и пристройки к партнерам. Правда, чаще герой Д. Казанцева оценивает, а не пристраивается. Он проявляет нетерпение в беседе с Большинцовым, которого играет актер Ф. Бодянский. Шпигельский-Казанцев и Большинцов-Бодянский почти антиподы. Первый – циничный знаток женщин, второй – доживший до зрелости девственник. Шпигельского-Казанцева, несомненно, раздражает Большинцов. Он терпит его исключительно из перспективы получить пристяжных.

В беседе с Лизаветой Богдановной особенно проявляется эгоцентризм, свойственный Шпигельскому-Казанцеву. В общении с ней он позволяет себе длинные высказывания, он почти трибун. По интонационно-ритмическому построению его речевое действие близко риторичности. Но назвать это риторикой в чистом виде нельзя. «Трибун» безапелляционен, уверен в собственной правоте, но в процессе изложения «программы» будущей семейной жизни жует яйцо. Однако при этом он видит все микродвижения Лизаветы Богдановны, стремящейся «прилипнуть» к нему. Резкими движениями плеча или поворотом головы Шпигельский-Казанцев блокирует приближение будущей невесты и не позволяет сократить дистан-

цию. В этой сцене актером Д. Казанцевым ярче, чем в других, использована пристройка сверху. Его Шпигельский не столько делает Лизавете Богдановне предложение руки и сердца, сколько отработывает алгоритм их будущего семейного взаимодействия. Перед зрителем рождается образ полутрибуна и полугириана. Он устойчив в своих взглядах на семейную жизнь и достаточно ригиден (то есть абсолютно не готов к изменениям запланированных действий в соответствии с новыми ситуационными требованиями).

Однако пластичность, противоположную ригидности, Шпигельский-Казанцев также обнаруживает. Это можно наблюдать во втором акте – в коротком эпизоде разговора с Верочкой. Доктор, услышав согласие Верочки выйти замуж за Большинцова, боится поверить в свое везение (ведь этот ответ означает получение тройки пристяжных). Боясь спугнуть удачу, он подступает к Верочке чрезвычайно мягко. В этот момент звучание голоса и телесная пластика актера Д. Казанцева создают образ кота, крадущегося и готовящегося схватить свою добычу. Точно найденное отношение к партнерам и разница поведения с ними определяют подробность образа Шпигельского. Следует отметить, что актерская работа Д. Казанцева в спектакле как бы «сшивает» те сцены, которые не связаны напрямую с главной линией сюжета, что и способствует сохранению устойчивого зрительского внимания на протяжении трех часов сценического времени.

Наряду с подробно разработанными образами героев, психологическая детализация постановки «Месяц в деревне» формируется благодаря предметам-образам, значение которых также претерпевает изменения в процессе спектакля. Наиболее полно это проявление психологической детализации заметно на примере трансформации значения такого предмета-образа, как воздушный змей. Воз-

душный змей в первом акте – это занятие-забава лишь для двоих: его мастерят Беляев и Верочка, что читается как надежда на любовь. В конце второго акта в его запуске участвуют все герои, кроме стоящей посреди пруда Натальи Петровны. Хвост воздушного змея, сделанный из разноцветных лент, очень длинный: на вытянутых вверх руках его несут обитатели усадьбы Ислаевых. На задней части сцены герои спектакля «проплывают» со змеем в руках. Теперь воздушный змей принадлежит одновременно и всем вместе, и никому отдельно – надежда на любовь если не утрачена совершенно, то отступила вдале. У зрителя рождается мысль о том, что перед ним «проплывает» прекрасное прошлое. В нем, несмотря на волнения, все, по большо-

му счету, были вполне беззаботны, счастливы и, главное, имели надежду.

В спектакле «Месяц в деревне» психологическая детализация находит свое проявление, прежде всего, в работе режиссера с актерами, что для современного режиссерского искусства, к сожалению, нехарактерно. Благодаря внимательной и кропотливой работе режиссера И. Латынниковой спектакль «Месяц в деревне» наполнен продуманным движением актеров по линии перспективы чувства, мотивированными актерскими пристройками, мгновенными сценическими реакциями актеров на действия партнеров, а также содержит примеры сценической трансформации возраста и значения предмета-образа.

#### Литература

1. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1999. – С. 261.
2. См.: Киселева В. А. Ценностные ориентации Литературного театра «Слово» // Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово, 2010. – С. 282.
3. Роль Алексея Николаевича Беляева в параллель с актером Максимом Голубцовым играл актер Сергей Синицын (на период 2008 года – студент 2-го курса Кемеровского государственного университета культуры и искусств, курс И. Н. Латынниковой).
4. Барбой Ю. М. Атмосфера спектакля // Введение в театроведение: учеб. пособие / сост., отв. ред. Ю. М. Барбой. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. – С. 260.