



Марина ТОКАРЕВА

ФОМЕНКО

ИЗ ДОСЬЕ

Роль: художественный руководитель театра «Мастерская Петра Фоменко».

Любимое занятие: со времен Гнесинки – слегка выпить и как следует спеть.

Место: Ленинград, Москва, мир.

Время: советское, постсоветское, вечность.

Поведение: тихое, абсолютное лидерство.

Характер: тяжелый.

Нрав: дивный.

Функция: возвышать тех, кто рядом и вокруг.

Седая грива, пронизательнейшие глаза и ощущение ограждающей его незримой стены. Жизнь четко делится на две части: в первой Петр Фоменко «подавал надежды», изумлял, пленял, работал среди гор, одна из которых называлась Акимов, другая – Товстоногов, третья – Эфрос... Во второй – он сразу, будто вознесся на бесшумном лифте, сам стал вершиной.

И отныне высится одиноко.

За глаза его – кто нежно, кто ядовито – звали Фомой. Апостол, как известно, был неверным.

И Петр Наумович был верен на свете немногому – сцене, страсти познания. И ученикам – покуда они признают себя таковыми.

Капризный, подозрительный, вероломный. Щедрый, азартный, таинственный. Фоменко мог позволить себе многое. А позволял единственное – роскошь оставаться самим собой, со своими ошибками, усталостью, сомнениями, романтическим цинизмом, черной меланхолией, опытом и даром.

«ТРИ СЕСТРЫ»: СПЕКТАКЛЬ-ПИСЬМО

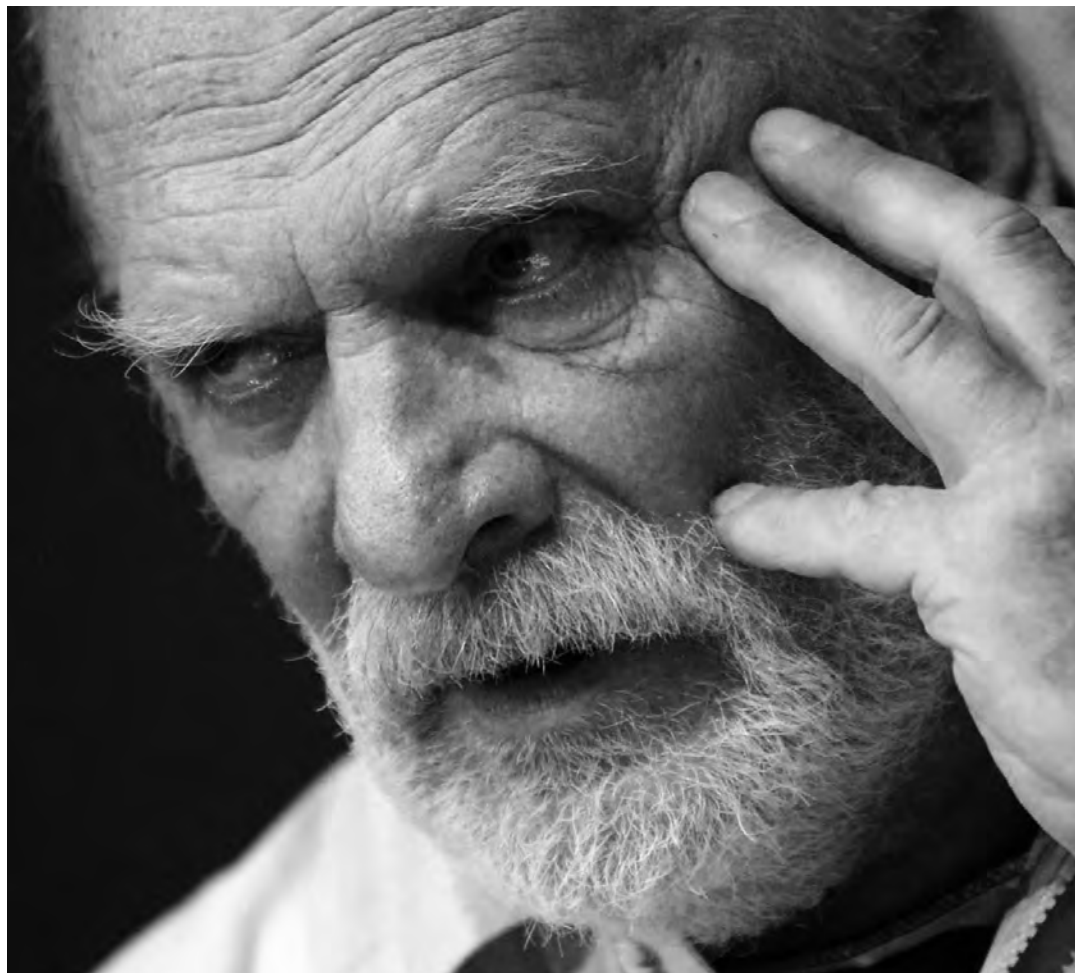
«Разве уже и пьес не стало?» – жалобно воскликнула бы тетушка Настасья Ивановна из «Театрального романа», узнав, что на московской сцене появилась очередная постановка «Трех сестер». Чеховский бум сегодня – очевидность; наконец, поставил Чехова и Фоменко.

Предсказуемо? Пожалуй. Неожиданно? Безусловно. В той мере, в какой неожиданна реальность. Жизнь творят женщины. Три сестры, родившиеся через сто лет после смерти своего создателя, в спектакле, показанном «Мастерской П. Фоменко», – и есть сама эта жизнь. Контраст между женщинами и мужчинами в «Трех сестрах» Петра Фоменко – как между виртуозной джазовой импровизацией и дисгармонией настраиваемых инструментов.

Выбор актрис на главные роли здесь – уже трактовка. Чрезвычайно важно, какие они. Эти – Ольга, Маша, Ирина – Галина Тюнина,

Полина и Ксения Кутеповы молоды, прелестны, полны нервной энергии, ежесекундно готовы к радости и слезам, словом, перед нами подлинники, не подделки.

Ирина (Ксения Кутепова) – центр дома Прозоровых. Впервые понятно, почему к ней тянутся сердца. Среди вереницы патетических девиц (в скольких спектаклях не сыграна эта роль!) она – сводная сестра Наташи Ростовской, полная радости и дарящая радость. Ее кружение завораживает: тонкий, нервный «волчок», не тот, что ей дарят на день рождения (бросают, деревянный, на пол, и он летит по кругу на месте), а цветной, «поющий», каких тогда еще не было. Она будет смешно отбиваться от Соленого, детски-покорно стоять, пока барон разматывает на ней зимние шали, замирая, ждать ряженных... А потом закричит «выбросьте меня!», забьется в сорванной занавеске, будет метаться, бледная, перед отъездом,



недоуменно ловить шляпу, которую барон, будто играя в серсо, бросит ей на палец... Если нельзя в Москву, тогда все равно, и нужно примириться с «ходом вещей». Барон – и есть примирение. Но тот же беспощадный «ход вещей» избавит ее от компромисса...

Маша (Полина Кутепова) в обморочной скуке лежит в кресле, запрокинув голову, до подбородка надвинув шляпу. Потом резко снимет ее – и сурово, впитывая каждое слово, станет слушать Вершинина: Он или нет? Бросает шляпу, возвращается – я остаюсь! В этой Маше – острое ожидание и трепетная точность.

«Ты – женщина, и этим ты права!» – сказано, кажется, о таких, как она.

За ширмами в ночь пожара сестры прилегли отдохнуть, но рыдает Ирина («барон такой некрасивый...»), успокаивает, увещевает Ольга. И вдруг Маша врывается в ночную усталость со своим: «Я хочу каяться, милые сестры!». Монолог звенит торжеством страсти, покаяние – гимном любви. И в ужасе восторга слушает сестру Ирина, и страдает, зажимая уши, строгая Ольга.

Ольга Галины Тюниной – изящная, как с полотен Серова: челка, закрывающая тициановский лоб, зябкая пластика. Она суше и сдержаннее младших, но роль хозяйки Прозоровского дома для нее – трудный, почти непосильный долг. Тихое приятие происходящего, шоры

Pro настоящее


П. Кутепова – Маша,
Г. Тюнина – Ольга,
К. Кутепова – Ирина.
Фото Л. Герасимчук

П. Кутепова – Маша.
Фото Л. Герасимчук

приличий в иных обстоятельствах губительны, и Ольга, как Раневская – вишневый сад, шаг за шагом уступает родовое гнездо чужим. Бобик и Софочка еще в детской, но они уже другие Прозоровы, Наташины дети. Самкой, то нежной, то безжалостной, играет свою героиню Мадлен Джабраилова. Из этой женской природы вычтено главное – талант и душа.

Конфликт предназначения и участи накрывает бледные лица сестер трагической тенью. Кукольно-хрупких, вечно юных, жизнь испытывает их разлукой, смертью, но куда жестче – средой, прозой жизни. У каждой мечта, но каждой придется принять явь – мужчин, которых посылает судьба.

Время расставляет свои акценты, и навязчивый рефрен Тузенбаха «надо работать!» вызывает в зале ироническую реакцию. Труд давно уже не идея, добровольное принуждение. Но барон-то имеет в виду совсем иную работу, не ту, над которой понимающе ухмыляются выпы в партере. Тузенбах (Кирилл Пирогов) – солнечный мальчик, с обаятельной улыбкой и

рыдающим смехом. Не военный, не штатский, на одном плече пальто, на другом шинель, как всем известно, «очень хороший человек», но кто был любим по одной этой причине?..

Вершинин (Рустэм Юскаев) – тоже годится в герои романа лишь в отсутствии конкурентов. Мешковатый, смущающийся полковник, военный резонер, ко всему, кажется, способный притерпеться, философствует, будто



всегда некстати. В труппе «Мастерской», так сложилось, нет и не было героев-любовников, зато самоочевидна яркость и индивидуальность всех героинь. Эта разность и ложится в замысел. В сцене разлуки Маша пополам сгибается от боли, а Вершинин поясняет: все, дескать, имеет свой конец, вот и мы расстанемся... И прощальные слова отзываются безнадёжной скукой природы.

Дом на сцене – одновременно вокзал (художник Владимир Максимов). Мужчины в нем – обстоятельства места, естественные безвольные разрушители. За ними – особенности не частных, национальных характеров.

Андрей (Андрей Казаков), брат, надежда семьи, сначала предаёт дух дома, потом закладывает сам дом, проигрывает не деньги, себя. Милейший приживал Чебутыкин (Юрий Степанов), дурной ленивый врач, безразличный резонер («одним бароном больше, одним меньше...»). Солёный – амбициозный мрачный пошляк. В его оскорбительном «цып, цып, цып!», обращенном к барону, темная слепая ненависть ко всему иному, инородному. Агрессивное равнодушие

к окружающему – российская черта, делающая нашу жизнь тем, что она есть. Среди участников спектакля – один всерьёз значимый персонаж, оправдывающий все ожидания. Тот, кто остается за кулисами, – постановщик пьесы, Петр Фоменко.

Чехов на современной сцене, как правило, объект острых экспериментов: Някрошюса, Жолдака, Марталера. Но вот Додин в «Дяде Ване», а вслед за ним Фоменко в «Трёх сестрах» решились впасть в классическую простоту. Когда иные деятели театра намертво застряли в опытах деконструкции, Фоменко занимается реконструкцией, вычитывая из хрестоматийной пьесы действительно необходимое современникам. А им – как, впрочем, и всегда – нужны свидетельства небанальной внутренней жизни.

Задача постановки укладывается в два слова – «живой театр»: связи, возникающие и рущающиеся, внутреннее движение, жизнь чувств, что искрит на сцене, накрывая волнами зал.

Спектакль кажется простым, но эта простота обдуманна и оплачена биографией. Режиссура Фоменко последних лет, как воздух, неуловимо насыщена.



К. Кутепова – Ирина,
К. Пирогов – Тузенбах.
Фото В. Баженова



На афише указан жанр: «этюды на пути к спектаклю». В действие введен Человек в пенсне; его текст – из чеховских писем, а ремарки («Тише!», «Пауза!») – возгласы автора на репетиции. Прием, равный штампу, сознательный: путь к пьесе продолжается; происходящее – не итог, и между словами («так вот целый день говорят, говорят») необходима пауза. Для театра.

Взрослея, сестры проходят путь от детской жажды счастья до примиренности. Их финальные реплики – «Неудачная жизнь!» Маши, «Буду работать!» Ирины, «Зачем мы живем, зачем страдаем?!» Ольги – покрывает уходящая с полком музыка, и просроченные надежды отзываются терпким привкусом будущего, вопреки всему.

«СКАЗКИ АРДЕННСКОГО ЛЕСА»: СПЕКТАКЛЬ-УРОК

...Я воспользовалась моментом, когда он был беззащитен: в одиночестве выходил из театра «Эрмитаж» после печального и нервного вечера памяти Виктора Гвоздичкокого.

— *Петр Наумыч, вы позволите провести рядом с вами дня два-три?*

— *Так мало?!*

Узнав, чего прошу, твердо говорит: *«Нет!»*

— *Захочу нравиться, а это подсознательное б-ское желание мешает работе.*

Нахожу аргументы. Оставив игровой тон, он буднично произносит: «...Смотри, Матрена, сама хотела».

Служебный вход старого здания театра «Мастерская Петра Фоменко» переходит в коридор-курилку, курилка – в Малую сцену. Театр на гастролях в Ереване; Фоменко не поехал. Ему бы там с «большими ребятами» принимать пылкие южные овации, а он остался здесь, с «младшими».

Его новые ученики обозначены словом «стажеры». Год назад, подтверждая статус театра-мастерской, Фоменко из восьмисот слетевшихся на огонь его славы дипломированных артистов отобрал семнадцать. С ними начал репетировать «Сказки Арденнского леса». Автор опуса обозначен нагло – ШексКим: пол-Шекспира, целый Ким. Наш

современник обезопасил себя сразу двумя слоями жанровых обозначений: «репетиция по сюжету пьесы Шекспира «Как вам это понравится», а также «утопия, вампука и мелодрама, живые картины с пением и балетом».

Пьеса о любви. Любви в траве, на лужайке, в лесных дебрях Арденн – к свободе, к странствиям, к жизни. К женщине, наконец. Мудрый идеализм и философский юмор Шекспира Юлий Ким обратил в романтическую сказку, насыщенную веселой иронией. Как ни странно, самое шекспировское в ней – куплеты, хоть они точно не имеют никакого отношения к первоисточнику. По слухам, сам Петр Наумович дополнял и правил текст. В запрошлом веке о нем сказали бы: славная вещица. Изящный, легкий, музыкальный текст-полигон для артистов-стажеров, мобилирующий все требования профессии. А для Фоменко – работа, отодвинувшая «Фауста» и усилия по обживанию нового дома, – еще одна репетиция начала. Время действия: канун выпуска.

«Медам! Месье! Синьоры! К чему играть спектакли? Когда весь мир – театр. И все мы в нем – актеры. Не так ли? Не так ли!? Как жаль, что в общей драме бездарные гримеры, коварные суфлеры – мы сами. Мы с вами!»

...С потолка свисают сети, по стульям громоздятся цветные лоскуты. Один веселый мальчик приносит намалеванную на холсте морду льва, другой сооружает на полу нечто из перевернутых скамеек. Серьезная, собранная девочка садится за пианино. Пожилая реквизиторша занимает с вязаньем свое место в кулисах. И выходит П.Н.

...Держа сигарету двумя пальцами, делает круг по будущей сцене:

— *Ой, гнездо! Надо в него птицу посадить. О, паутина? Нет, эти сети толстые, где вы их взяли – в зоомагазине? Паутина ведь самая нематериальная из материй. А, лев! Можно дать его как ремарку, мы ведь все живем внутри ремарки...*

В зал стекается все больше народу. Свидетельствую: кастинг Фоменко уникален. Лица и типажи в лучшем смысле нетеатральные – современные и в то же время будто сошедшие



Р. Шмуклер – Селия,
Н. Тюнин – Герцог Фредерик.
Фото Л. Герасимчук

с портретов Кватроченто. Есть красивые, есть отмеченные печатью индивидуальности, есть такие, в ком никогда не заподозришь актеров, это Фоменко и ценит прежде всего. Рюкзачки за плечами, чуть преувеличенная тщательность приветствий; между мальчиками тут же вспыхивает жаркое обсуждение футбольного матча.

— *Мне нужен рабочий свет!* – вдруг неожиданно резко говорит Фоменко. – *И сочинять спектакль надо вместе. Откройте окна!*

С больших окон сдвигают тяжелые занавеси.

— *Соберитесь в круг.*

Все со своими стульями мигом стягиваются вокруг его столика.

— *Есть вопросы, ответы на которые надо искать в процессе работы. Важно знать, чего*

мы хотим. Вы не ленивы, но и не любопытны! Начинаем!

Сюжет эпизода: сатрап-лжегерцог обращает в бегство брата и племянницу, с ней бегут его дочь и шут, чей юмор новой власти не ко двору. Попадают в хижину прекрасной пастушки. Выждав момент, шут приступает к ухаживанию. Роль холма играет шкаф, роль ручья – таз. Принцессы, Розалинда и Селия, плещутся в нем и подслушивают.

П.Н.: *Шут актерствует. Подлинность потом возникает в нем. Постепенно демонстративные отношения переходят в искренность. Тут есть тайна. Он думает, что он технолог, а оказывается рабом любви. Ищи это!*

Дмитрий Рудков, шут с природным обаянием, флиртует и нежничает вполне заразительно. Но П.Н. недоволен.

— *Дима, стоп! Ведешь себя как конференсье! На днях видел передачу «Апокриф». О поцелуях. Был известный актер. Как же скучно он говорил! Между тем мне один знаток объяснял: в поцелуях – шесть основных разрядов, сорок производных и бесконечное количество непредвиденных. Но технология любви отмечает любовь. Пошлость, между прочим, часто талантлива. Помните: «Всегда быть в маске – судьба моя?»..*

Пойми, надо уметь играть с высоким ритмом и затянутым темпом. Вначале вскипает ревностью: «У вас свидание – где, когда?» Потом – надеждой: «У НАС свидание – когда, где?» Где – куда – когда – это такое счастье – морока слов...

«Пускай блондина играет блондин, и никогда – брюнет, а то перепутаем все как один с черным белый цвет! Пускай врача играет врач, и никогда – палач. А то, чуть запор, он хватя за топор, и нет живота, хоть плачь!»

...Трон затянули белым, на стол постелили скатерть, вокруг живописно расселись участники.

П.Н.: *Ну, кто сегодня сядет в кресло Фердинанда? Сережа или Дима? Давай пройдишь! Правильно – гульфиком вперед, гульфик – твой генератор жизни, психологический и материальный, поэтому, как только возникает*

Pro настоящее



Сцена из спектакля
«Сказки Арденнского
леса».
Фото О. Лопач

опасность, инстинктивным жестом прикрываешь все свои «сбережения».

Дмитрий Смирнов садится боком, неуверенно. Фоменко предлагает:

— *Хочешь, сам подбери себе компанию? (Для репетиции.)*

— *Нет-нет!* – испуганно отказывается тот.

— *Отношения боишься испортить?* – проницает П.Н.

— *Нуда...*

— *А это неизбежно!* – резюмирует Фоменко и начинает отбор сам.

— *Канва, в центр! У тебя трудная работа, надо проинтонировать 19 эпизодов, как-то намекнув на ключ к ним. Наджа, сегодня ты будешь Розалиндой.* (Рыжеволосая Наджа, француженка, с четким лицом и острым шармом, слегка испугана: «Ой, а мне в три на репетицию «Носорога»...)

— *Вот так, – бурчит П.Н., – проходит земная слава, не успев начаться. – Где Роза-Селия?!*

Маленькая, ладная Роза Шмуклер занимает свое место. П.Н. берет камертон.

— *Дай «ля»! Пробуйте выше! Итак, Наджа Мер, Моника Санторо, Роза Шмуклер, Никита Тюнин, Евгений Коряковский – читают, действуют и представляют.*

...Отняв трон у брата, герцог Фредерик репетирует свою версию политсобытий. Его

партнер – опора трона, «гэбэшник», интриган, хитрец по имени Лебо.

Лебо, Игорь Войнаровский (амплуа «комический толстяк»), утром топтался перед кабинетом Фоменко: «Он там один?». На громовое «Войдите!» кинулся, как в воду, и скоро вновь возник в коридоре. «Ну что?» – спросил кто-то сочувственно. «Не очень!» – отозвался Игорь, втягиваясь в курилку. Снимался у Валерия Тодоровского, но пришел к выводу, что «кино не спасает». Прошу его подвести предварительные итоги стажерства. «Ну какие итоги? – вздыхает тот. – Просто счастье находиться рядом с Петром Наумовичем».

П.Н. на репетиции занимается им подробно:

— *Игорь, играешь подлеца, найди, где он искренен! Ты должен научиться играть предысторию персонажа, отношений, экспозиция очень важна. Здесь истоки предстоящих событий, характеры в их ритмах или аритмии. Твой герой – человек, пожизненно изгаженный властью.*

...У меня был парторг в Театре Комедии, на репетиции всегда писал. Потом сообщал: сегодня вы, Петр Наумыч, четыре раза непристойно выразились, я обязан сообщить в комитет...

Но не надо социально играть! Палач и жертва, как они сосуществуют?! Вдруг

сплетаются во всепрощении. Вдруг надо бороться со слезами (бормочет: «Слезы с улыбкою мешают, как апрель...»). Есть артисты, им заплакать, как пописать...

Фоменко репетирует изматываяще, скандально, страстно. Начинает в черном настроении, заканчивает в светлом. Работает без перерыва много часов подряд, вместо еды куря одну сигарету за другой. Несмотря на три инфаркта.

Ни один день с Фоменко не похож на другой. Выглядит это примерно так.

П.Н. (входя рысью, с дрожью раздражения): *Нет больше времени!!! У нас хоспис какой-то с театральной уклонкой. Начнем, благословясь!*

П.Н. (вплывая благодушно: блуза, шарф): *От репетиции еще ни один спектакль лучше не становился, как говорила Татьяна Ивановна Пельтцер. Но все ж начнем.*

П.Н. (окутанный клубами дыма, сдерживая бешенство): *Как вы полагаете, можно обостряться и сохранить достоинство?!*

П.Н. (возникая внезапно, знаменитым своим едва слышным, задыхающимся голосом): *Соберитесь. Сосредоточьтесь. Предлагаю взять первый акт.*

П.Н. (настроен юмористически): *Мне покой не дает этот жареный олень. У нас же на него – два состава. Это ж мужество надо иметь – освежевать пару артисток... Поехали!*

ЛЮБОВНАЯ СЦЕНА

«...А вас, наверно, сама судьба прислала в этот день: у нас пустует роль столба, а вы же здоровый пень! ...Эгей, синьоры к нам! Эгей, синьоры, к нам, сюда! И кто из вас герой! И кто из вас лакей! И кто из вас герой-лакей – укажем без труда!»

Школа Фоменко, кроме всего прочего, культура слов, их сцепления, интонирования и – очень существенно – произнесения. Мне кажется, он был втайне уверен: невербальный театр изобрели идиоты, не умеющие разговаривать.

П.Н.: *Меня беспокоит такая простая, но важная вещь, как слова. Когда они выражают суть, а когда служат тому, чтобы ее спрятать. Арденнский лес исполнен надежд,*

потом они станут иллюзиями, это надо найти через стих...

В наше время фальши со словом обращаются похабно. Сегодня у нас репетиция для слов! Мы их присваиваем, но ощущения целого пока не возникает! Я все думаю, как это было у Мольера... Ведь какое чувство к артисту, когда он внятен! Говорите: яств! Челюсть! Не рано Ль! Поговорим о странностях любви! (в пространство, не без провокации): никто не помнит, чье это?

Из рядов: *Надо в интернете посмотреть...*

П.Н.: *С интернетом в театр не играют.*

...Если мы хотим, чтобы был звук – ищите тишину. Обрели тишину – можем звучать.

К. Пирогов – Жак-Меланхолик.
«Сказки Арденнского леса».
Фото А. Бессер



Pro настоящее



Репетиции П. Фоменко.
Фото Л. Герасимчук



Обрели темноту – можем искать свет. Хотя в театре крошечную темноту обрести всегда трудно. Артикуляция! Звуки отрабатываются. Чем тише – тем громче артикуляция!

Рядом со мной чей-то телефон бесшумно набухает цветом, и его хозяин ведет разговор точно, как велит мастер, практически без звука...

П.Н.: *Чем больше под сурдинку, тем отчетливее работает речевой аппарат.*

...Что-то с грохотом падает и катится.

— *Помялась? Это сурдинка?!*

Хохот, общая какофония.

Диалог начальника охраны, потенциального убийцы и героя-любownika.

— ... То есть я допускаю, – спрашивает артист, – что его могут победить?

— *Да, всех могут победить! Со временем, – замечает П.Н. и с отвращением прищуривается на инструмент: – Очень громко звучит клавиесин, как бы заглушить?!*

Из-за кулис волокут байковое одеяло, кутают деку.

П.Н.: *Была такая лучшая клавиесинистка на свете Ванда Ландовска – не слышали? Теперь*

Лица

выход вольнодумца – шут хочет участвовать во всенародном ликовании по поводу новой власти: чем пошлей, тем интересней. Именно то, что мы сейчас кругом наблюдаем.

Опасно быть народным любимцем, народ калечит, народ – понятие смутное. Сейчас шут – властитель Вселенной, духовный наставник человечества: «Вот я бумагу достаю, закон всеобщий издаю! О праве на счастье, о жизни блаженной!», а спихнут с насеста, возьми колпак и уматывай, вали на место! Дима, подогни ноги, будто тебя подбили! Тут надо найти точный психологический жест.

Фоменко показывает, как надо отступать, выставив руки, будто удерживая, будто извиняясь. На лице его появляется неопишимо-юродское выражение, в глазах скользят, сменяясь, испуг, лукавство, страх, издевка, поддельное смирение.

— И вдруг пукнул – тогда испугался! У шутов с мольеровских времен было второе по выразительности место после лица. Сколько поджопников они получали на сцене.

Конечно, каждый хочет сыграть что-то полновесное. Помните легенду об актере? Предположительно, Кине? Он играл самые важные мужские роли, играл гениально, и сама королева просила его приходиться к ней ночью то в роли Отелло, то в роли Гамлета. Наутро благодарила его и говорила: было божественно. Однажды попросила: а сегодня, мистер Кин, придите в роли самого себя! Не могу, мадам? Почему?! Я – импотент.

...На задах репетиции возникают водовороты отношений, диалогов, движений. Фоменко сосредоточен только на сцене.

— Друзья мои, сейчас у вас ответственность только друг перед другом, но в театре так не будет. Фиксируете вы плохо!

...Меня из студии МХАТ вышибли, но я застал последние дни мхатовского ансамбля, хотя три сестры были двухсотпудовые. А сегодня репертуарный театр уже непоправимо погрузился в соляную кислоту антрепризы.

Вдруг яростно оборачивается в сторону тех, кто отвлекся болтовней: «Я вам мешаю?! Есть артисты, которые изнемогают еще до начала репетиции.

И не надо существовать на сцене по принципу: моя очередь – твоя очередь: слушать и слышать, смотреть и видеть, трогать и осязать, ведь у артиста чувства непрерывные! Не бойтесь играть – не наиграв, не согреешься, как говорили в плохих театрах.

— Поза! – командовал Мольер. И все принимали позы».

Любовная сцена в траве. Дмитрий Смирнов и Моника Санторо, Оливер и Селия.

П.Н.: Почему вы так разговариваете, будто прожили уже лет пять, исчерпав все возможности брака?! Моника, почему пауза?!

Моника, преподавательница из Университета Урбино (выглядит в иные моменты мадонной, в другие – сельской училкой), живо: «Я по-итальянски себе перевожу!»

Хохот.

П.Н. (пряча усмешку): Часто человек на протяжении одного слова меняет его с точностью до наоборот: «НЕ-НА-ВИ-ЖУУ!» (показывает, опуская голос к финалу). Ты можешь взять флейту! Пикколо!

Моника играет, возникает некий момент фривольного изящества.

П.Н.: Ты на коньках катаешься? Сделай пируэт!

— Плохо катаюсь!

П.Н.: Тогда играй хорошо! Знаешь, как говорили в еврейских семьях: если ребенок учится плохо, пусть хоть питается хорошо!

Очень убедительно чешется о колонну.

— Твой выход, Женя, поводья внимания и нашего восприятия! Переведи жест в потягивание, ваше поколение лучше в движении, чем все предыдущие. Попробуй сочинять стих – будь соавтором...

Жак, Евгений Коряковский, философ и меланхолик, – еще один кандидат на роль героя-любownika, – умывается, щедро черпая воду из медного таза; заливает и парочку, лежащую «на лужке», и первый ряд «партера», напевая: «Моя юдоль то смех, то боль, хотя не все равно ль?!»

П.Н.: Перспективу тяни! Здесь его апарт Вселенной – весь мир – театр, б..., но театр! У Алексея Николаевича Толстого есть повесть «Рукопись, найденная под кроватью». Она



начинается так: «Живешь и удивляешься, какая сволочь люди!!». Бывший герцог и Жак, лицедей и человек Вселенной, актер и метафизик, их открытия сливаются, как интересно это взаимное раскрытие свободных людей...

Реплика Жака «...ногтями бы содрал с живых существ тупую скорлупу самодовольства!» странным образом совпадает с фоменковским императивом в профессии – содрать с артиста скорлупу штампов, отнять у него привычные инстинкты и наделить новыми. Константин Райкин, с которым он поставил один из лучших своих спектаклей «Великолепный рогоносец» по Кроммелинку, рассказывал: каждую сцену Фоменко вначале так оккупирует своим показом, своей заразительностью, что ничьей личности будто не остается места. Нынешние репетиции идут так же: блудодоя и палача, стыдливую деву и шута – все Петр Наумович показывает сам. Он воспитывает собой – своими реакциями, репризами, несравненной образованностью, мрачными и шутивными историями и показом, показом, показом.

«ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН»: СПЕКТАКЛЬ-ПРОЩАНИЕ

...Сначала хочется вволю повосхищаться. Нам, беднягам- критикам, так редко удается от души порадоваться, что впору уже и разлюбить предмет профессии или изменить ему с чем-нибудь поумней, повеселей и поталантливей.

...Узкая щель посреди чернильной тьмы в глубине сцены дымится ослепительным светом, из нее выходят и в нее возвращаются, истаявая на глазах, герои. Ключевые, поворотные моменты спектакля сопровождаются ударами грома, мрак, в котором обитает начинающий писатель Максудов (Кирилл Пирогов), слабо рассеивает то зыбкий свет лампочки, то свечи... Максудов (от булгаковского семейного имени Мака), человек, едва уцелевший в новых советских обстоятельствах, вдруг написал роман, и с ним началось его вращение по кругам странной и неизведанной жизни.

...В первой части лучшая сцена – попытка максудовского самоубийства: без пяти минут покойник, стоя на столе, уже набросив на шею веревку, вдруг слышит «Фауста» и начинает

следить за ходом арии, забывшись и дирижируя рукой, свободной от петли. Тут-то и происходит в раскатах грома явление искусителя Рудольфи (Олег Нирян). Потом, так же, в раскатах грома происходит явление Ильчина (он же). Испытание искусством, страстный соблазн проходит через весь спектакль. Императив Мейерхольда «...в каждом спектакле играть всего автора» здесь воплощен до буквы: сквозным мотивом проходит финал «Белой гвардии», в него входит кусок из «Бега», звучат знаменитые строки «Мастера и Маргариты». Просто и замечательно придумано незримое присутствие Ивана Васильевича и Аристарха Платоновича в стенах театра: в нужную минуту откидывается шторка-портьера, на белой поверхности проступают как бы выцветшие от времени дагерротипы Станиславского – слева и Немировича – справа. Потом шторка задерживается,

Целиком прекрасен второй акт.

...Диван с Иваном Васильевичем (Максим Литовченко) поднимается снизу, как бы из преисподней. На нем, в плеле, пенсне, благородных сединах, восседает некто, весьма похожий на Станиславского. Рамолическая благожелательность и воспитанность Ивана Васильевича оттеняют его проницательную жесткость, с одной стороны, и дикие ремарки – с другой. Ошеломленного Максудова прерывают то фельдшерница с лекарством, то Пряхина с котом, то наконец, тетушка Настасья Петровна (отнюдь не старушка, как в романе, а статуарная пышноволосая дама). Молчаливый и молниеносный обмен взглядами за спиной драматурга – его приговор.

Но лучшая и самая комичная сцена спектакля – собрание основоположников: дамы и мужчины в белом располагаются на лиловом фоне с французскими окнами в цитатной парадной мизансцене мейерхольдовского «Ревизора». Иван Васильевич наслаждается мороженым, прочие выступают «по ролям», на глазах драматурга разворачивается некий ледяной ритуал, под поверхностью которого ворочаются жаркие расчеты и интриги. Миг – и все замирает. Бомбардов (Никита Тюнин) и Максудов бродят среди застывших основоположников, как в

музее мадам Тюссо, роняют их на пол, придают характерные позы. Персонажи театрального паноптикума, жуткие в своей комической достоверности, без слов комментируют пояснения, которые дает Бомбардов потрясенному Максудову.

Конечно, в ножки следует поклониться Петру Наумовичу, что он поднял материал такой глубины, вступил в сценическое единоборство с такой масштабной задачей и создал столь небанальный спектакль на фоне нынешнего на редкость однообразного репертуарного пейзажа. И кланяемся! Но поскольку спектакль еще не застыл, еще выплавляется в горниле проб и репетиций, отважимся высказать несколько соображений.

«Кровь великое дело», – сказано в «Мастере и Маргарите», а театральная кровь – тем более. Театральной крови в «Мастерской» хоть отбавляй! Но струится она по жилам премьерного спектакля пока неровно, толчками. Авторами постановки названы Петр Фоменко и Кирилл Пирогов. Афиша спектакля фиксирует равноправие. Но явственное ощущение, что одна часть спектакля сделана уверенной рукой мастера, а другая – не совсем еще умелой рукой ученика, выстраивает иерархию всех сценических событий. Предполагаю, неровности первого акта объяснимы стремлением бережно передать ткань романа, его многофигурностью, богатством интонаций. Здесь, к счастью, нет места агрессивной режиссуре, самовыражению поперек первоисточника. Но возникают слишком пространные для действенной природы происходящего монологи, провисают сцены (вечеринка в начале, контора Фили, эпизод с Мисси), растянута по ритму вся первая часть. И это объяснимо – трудно видеть сцену, на которой все время находишься сам, ведь Кирилл Пирогов выступает в двух ипостасях: актера и постановщика.

Более того, кажется, Фоменко ставит именно «Театральный роман», и в нем – собственный роман с «системой», со своей старой и требовательной возлюбленной – сценой, со своим лукавым, трудным чародейским ремеслом, а вот Пирогов в большей степени занят как раз «Записками покойника». Он играет

Максудова острым неврастеником, трагическим Пьеро, повторяющим «Меня не будет! Меня не будет очень скоро!». Играет, держа в сознании не только героя «Театрального романа», но и Мастера; оттого, видимо, и ноты драматизма в первом акте все нарастают, порой в ущерб объему. Между тем прототип Максудова умел, по свидетельству Ахматовой, шутить, как никто. А кроме того, владел не только навыками комического показа, но и высоким искусством карнавального смеха. И сама легенда Художественного, которая с расстояния в столетие выглядит тяжело монументальной (свирепая преданность театру-кафедре, нерассуждающий фанатизм «системы») содержит множество смешного; в Художественном любили посмеяться и не любили того, над чем смеяться нельзя. Главному герою, пожалуй, не хватает этой отважной тотальной самоиронии, веселья, вопреки всему пронизывающего роман.

Удачи спектакля – зловещий Гавриил Степанович (опять Нириан), всезнающая вамп Августа Менажраки (Мадлен Джабраилова), утонченная декадентка Поликсена Торопецкая (Галина Тюнина). В целом точны Бомбардов и Ликоспастов (Владимир Топцов). А вот чтобы сыграть плохую актрису, да еще такую типическую, как Пряхина, нужна актриса очень хорошая, тут бы пригодился кто-нибудь из основоположников «Мастерской»... И очень жаль, что в спектакль не вошел скандал на репетиции; кусок, значимый для анатомии театра...

Ситуация, стоящая за спектаклем, отражает ситуацию, описанную Булгаковым, почти дословно: великий и уставший мастер, перегруппировка сил внутри театра, легенда, испытываемая новой жизнью. И может быть, главное: конфликт крупного со средним («Ох, уж эти "средняки"! – сказала Поликсена»). Но тяжелая поступь основоположников (говорят, у Станиславского была необычайно легкая походка), давящих все молодое и свежее, каменеющая традиция, с непревзойденной иронией описанная Булгаковым, в сегодняшней жизни «Мастерской» проявляется с точностью до наоборот: основоположникам надо искать силы, чтобы удерживать традиции, чтобы не



давать размывать фундамент театра, который точат не только серые воды Москва-реки, но и серые времена.

Никто не умеет так читать прозу, как Петр Фоменко: легко, без видимых усилий претворяя ее в театр. И мало кто умеет быть таким свободным в смехе, как Петр Фоменко. Потому так пронзительно, долгим эхом над сценой, звучит финальная фраза: «...нигде нет, не было и не будет такого театра...»

...В понедельник, 13 августа 2012 года Москва прощалась с Петром Фоменко. Фома, великий Фома, прожил счастливую, в учениках и спектаклях осуществленную жизнь. Но как же горьки были проводы! Когда-то Лотман написал, что общество, из которого изъяли декабристов, немедленно опошлилось. На наших глазах в узкую яму, убранную лапником, уходила театральная Атлантида.

...Когда он звонил – изредка, – я неизменно слышала одну и ту же фразу, произнесенную мгновенно узнаваемым голосом: «Это некий Фоменко»...

«Некий Фоменко» 13 июля отметил восьмидесятилетие.

Шестьдесят спектаклей, несколько инфарктов, шлеяда уникальных артистов...

Среди многих любимых его работ у меня есть самая любимая: больше не существующий «Великолепный рогоносец». Он принадлежал к редчайшим на сцене явлениям, когда спектакль больше, чем спектакль, и был о невыносимой, безумной, счастливой и трагической власти творческого воображения.

Кому повезло с ним дружить, выпивать («Петя был свободным даже в советское время», – говорил Егор Яковлев), слышать, как он поет, рассказывает («В этом он невозможно красив, гусарски изящен», – говорил Константин Райкин), репетировать («Ты и не подозревал, что умеешь харкать кровью и тут же подниматься на метр от пола», – говорят артисты) – тот знает: «Фома» вмещал все.

Жестокий. Нежный. Отважный. Панический. Уклоняющийся. Неуловимый. Веселый и трагический. Вялый. Бешено энергичный. Изглоданный сомнениями. Абсолютно уверенный. Игрок. Артист. Строитель. Средоточие

парадоксов и таинственных умений. Старый мастер – молодой режиссер. Приверженец обветшалой классики – Островского, Пушкина, Толстого, Чехова – виртуоз свежих сценических решений. Воспитатель поколений – тех зрителей, которые поклоняются спектаклям его «Мастерской», и тех учеников-последователей, на которых с годами незримо и очевидно проступают водяные знаки подлинности, на ком-то отчетливей, как на Женоваче и Карбаускисе, на ком-то бледней...

Чем он, в сущности, занимался последнюю четверть века? Время, когда его странная, уклончивая, будто растекающаяся, но всегда полная бешеной энергии личность начала задавать тон российской сцене? Время, когда его опыт, собранный в увеличительное стекло дара, стал прожигать и плавить рутинную ткань театра?

С каждым новым спектаклем он поддавался старому соблазну – придать всему сложному художественную ясность. Нарастить на месте ожога вещество волшебства. Утвердить свою утопию – торжества искусства над жизнью.

...Сидишь в темноте, и душа твоя ликует: на маленьком пятачке или на большой сцене с тобой, именно с тобой, делают что-то, отчего ты становишься богаче, лучше, счастливее. И в воздухе между сценой и залом возникает нечто, что тут же, через два-три часа, перестанет существовать, но останется в тебе, пока ты есть. Это – театр. Петр Фоменко его раб, властелин и данник. Самое условное искусство на свете он естественно превращал в воздух, без которого нельзя дышать. То есть жить.

Книга Марины Токаревой о театральных событиях первого десятилетия XXI века будет целиком опубликована в издательстве «АСТ»