

Вера МАКСИМОВА

«ВСЁ В ЖЕРТВУ ПАМЯТИ ТВОЕЙ...»





МАСТЕРСКОЙ ПЕТРА ФОМЕНКО ДВАДЦАТЬ ЛЕТ

Непубличный, никогда не мелькавший в московской театральной тусовке, в толпе «ярких индивидуумов», он жил жизнью хоть и знаменитого, исключительного, но вполне нормального человека – со своими байками и анекдотами, гитарой, известной песенкой о «Моли», изящные непристойности которой купировал. Изредка, в кругу друзей и учеников-актеров рассказывал об озорной студийной юности, о немногих близких друзьях...

Вижу: белесый, ровный свет северной ночи над Балтийским морем, верхнюю палубу огромного парома на пути из Финляндии в Швецию. Полное безлюдье и Петр Наумович на скамейке. Не мерзнувший на ветру, с распахнутым воротом рубашки под легкой курткой (галстуков не любил), с вздыбленными ветром, уже не густыми, а поредевшими, совсем белыми волосами... С характерным профилем, неправильным и артистически выразительным, когда все, казалось, тянется вперед, – подбородок упрямец, огромный лоб интеллектуала, внушительный нос, усы, под которыми прячется ехидство насмешника-парадоксалиста... К старости он стал красивей, чем в молодости.

В антракте одной из его премьер я обняла его, по видимости бодрого, в последние годы – неизменно веселого на людях, и вдруг ощутила под руками исхудавшее, почти бесплотное тело. Его привезли ненадолго из больницы поглядеться с актерами и друзьями. Молодой талантливый директор театра Андрей Воробьев, оберегая, закрывая Петра Наумовича от людей, вел его сквозь восторженную толпу, но он ухитрился шепнуть: «Ну что? Есть еще порох в пороховницах?»

Опасно было довериться его любезности, по-старомодному церемонно оказываемой приятности, комплиментам, произносимым шепотом, с придыханиями. (Казалось, что Фоменко смеется над тобой). Долгая жизнь тому послужила или множество пережитых слов его режиссерской судьбы? Расставаний, разрывов, больших и малых катастроф, собственных ошибок и грехов? Но двадцать последних лет живущий в абсолютном творческом счастье, всемерно обласканный и признанный людьми театра и людьми-зрителями, учениками и ревнивой, скрытно недоброжелательной «театральной общественностью», он сохранил свою

подозрительность и нервность, капризность баловня славы. Приветливый и родственник, мог по необъяснимой (им же придуманной) причине вдруг разобидевшись, рассердившись, замолчать, отстраниться, окружить себя «крещенским холодом». Именно так случилось в памятной финско-шведской поездке по морю, когда он ушел, не снисходя до объяснений, полусчез, завтракал и ужинал отдельно ото всех, гулял в одиночку, надолго затворялся в каюте.

А потом – вскоре – был летний залитый солнцем дворик прежнего ГИТИСа, еще не РАТИ, еще не в ограждении железным забором, с бюро пропусков и электронным слежением за «входящими». И Петр Наумович бросился навстречу – лучась улыбкой, очаровательный, доступный, добрый, с сердечной искренностью приглашая посмотреть спектакль своего выпускного курса 1993 года. Официально «Мастерская Петра Фоменко» еще не существовала. (Мастерской, как и у других известных режиссеров-педагогов – Гончарова, Эфроса, Захарова, Ремеза, – в ГИТИСе называли курс, которым они руководили). К тому времени он был знаменитым постановщиком многих спектаклей в Ленинграде и Москве. А слава его – педагога – ждала впереди. Но слухи росли и ширились. Что-то происходило за старинными желтыми институтскими стенами, в 39-й (как написано всеми биографами Фоменко), сегодня уничтоженной аудитории. Насколько судьбоносное для него и его «детей» (тогда еще не названных «фоменками») совершалось дело, никто предсказать не мог.

Незадолго до смерти он встретил свое восьмидесятилетие, то есть вступил в возраст мало располагающий к веселью. Как известно, юбилеи устраиваются не для виновников торжества (которые накануне и во время чествований тратят последнее здоровье), а, главным

Новый театр, старая сцена

образом, для «вспоминателей». До юбилейных празднеств он не дожил. И сейчас не знаем, позволил бы этот непредсказуемый, капризный, лукавый, обожаемый и невыносимый, опасно улыбочивый, невероятно обидчивый, озорной человек прилюдно на юбилейном торжестве говорить про себя. «Всевелитель», хозяин большого, великолепно налаженного театрального дела (теперь в глубине за углом Кутузовского у «фоменок» два Дома, новый и прежний) вполне мог и запретить чествование. Патетику и пафос как на сцене, в спектаклях, так и в жизни, в речах – он не переносил.

Обласканный всевозможной славой, народный артист России, многократно награжденный, Лауреат, он жил рядом с нами и поодаль от нас, человеком дистанции, отстраненный от собратьев по профессии и от «толпы», культ которой не менее опасен, чем все иные, плачевно известные.

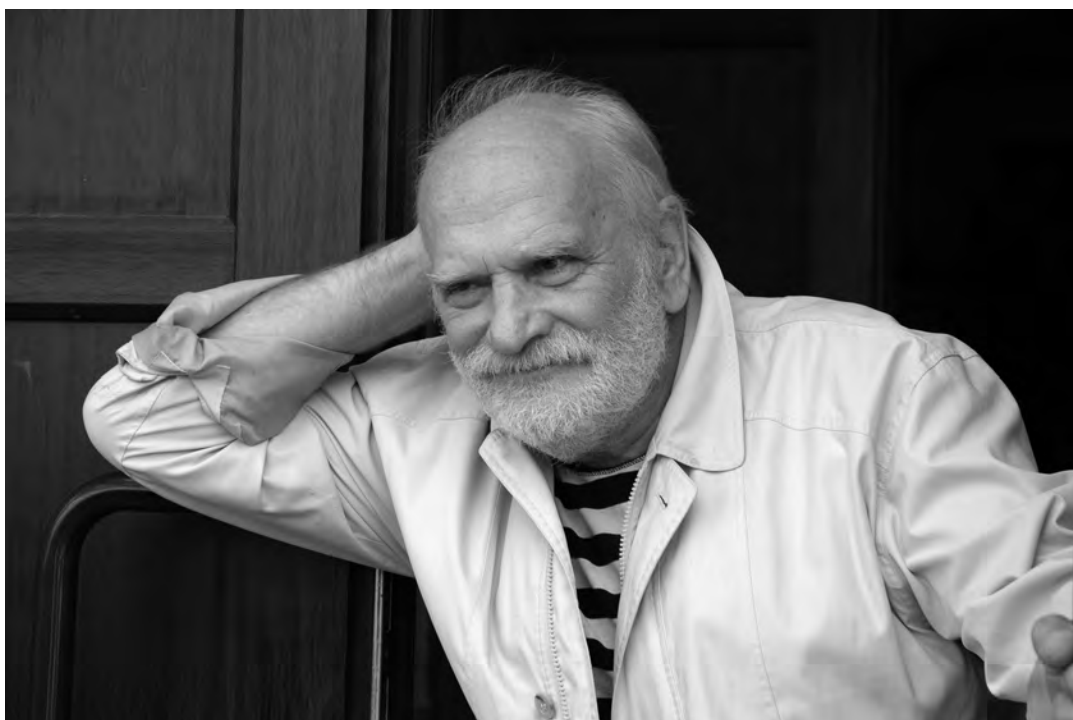
Закрытый, непубличный, – нес в себе язвительное несогласие со многим, что происходило вокруг него в жизни и в искусстве. Во времена,

когда на сцену агрессивно вторглись патология и грязь, он на деле отстаивал первородство эстетического начала, помнил и верил, что «безобразное не может быть плодотворно».

Публично высказывался редко. Не клялся в преданности новым «вождям», не участвовал в «группах поддержки» и в общественных «кампаниях». Как свидетельствуют его близкие, за очередной наградой отправлялся неохотно. Разговорить его было непросто. Но его тихая, ехидная, полная актерства, мимикрии, шутовства, иронических подтекстов речь доставляла наслаждение. По видимости смиренник, на самом деле он жил протестантом. Вкрадчиво и беспощадно успел-таки высказаться на Всероссийском Режиссерском Форуме:

«Хотелось бы не забывать наши главные до недавнего времени слова – работа, жизнь, вера, божий дар... Островский не боялся слова – товарищи». Если мы потеряем то, что было, значит нам делать больше нечего.

Театр не способен что-либо переделать в мире, но имеет очень сильное влияние...





Режиссеры рождаются органично, но всегда вопреки времени. Режиссерская профессия возникла чуть больше века назад, но режиссер в театре существовал всегда. Дожить, пережить, выжить для режиссуры и актеров безумно трудно. Превысить «лимит» ошибок опасно.

«Империя сегодняшнего МХТ» всех под свои знамена подбирает, но – помнят ли об ответственности за тех, кто приходит?

Проект – противное слово, когда говорят о спектакле. Это значит, все наперед знать. Спектакль – это не проект. «Кастинги»!.. «Проекты»!.. Диффузия языков. А нам бы подумать о том, как сохранить связь с корнями русского театра.

Я ни в чью веру не вмешиваюсь... Но хорошо бы создать какой-то близкий круг возле себя. Горькое счастье – научиться учить, а не руководить... Жизнь покажет, кто чей ученик, кто учитель...

Ученики предадут или не предадут. М.А. Чехов уехал, его предали, это – трагедия. Великим педагогом он стал не в Англии и Америке, а раньше, дома, в России. В эмиграцию повез свои педагогические «наработки» и открытия. Но учил за рубежом, главным образом, «богатых стращух».

Не надо тащить нас вперед. Это ведь означает стать ближе к смерти. Хорошо бы пятиться спиной, глядеть себе под ноги, помнить о корнях.

Зависти нет. Есть тревога.

Сегодня – меру жизни определяет успех. Все мы говорим о деньгах. Потом себе дороже станет...»

В молодости, в советские годы по всем приметам – «талантливый неудачник», он умудрялся жить так, как будто устрашающей «системы» не существовало, хотя гонениями, ущемлениями, запретами она о себе постоянно напоминала. Не то чтобы он был особенно гоним. (Ефремов, Эфрос и даже Товстоногов – притеснялись, оскорблялись чиновниками ничуть не меньше). Но не желательный власти – вызывал опасения. Они не понимали его, «отдельного человека», и чувствовали исходящую от него опасность. В его закрытости,

нарочитой чудаческой странности, в мистификационной театральности, в лукавстве и неумолимости, легкости игры – с самим собой, с людьми – партнерами и собеседниками, независимо от их положения и рангов, с классическими текстами, живыми актерами и мертвой материей аксессуаров на сцене; в обманной веселости, на дне которой таилась печаль шекспирова Жака Меланхолика, – пугала свобода. (Некто из пишущей братии весьма глупо назвал Петра Наумовича – театрального философа, скептика и поэта – самым жизнерадостным из всех его собратьев по профессии. Другие тут же поверили, «гуртом и стадом» подхватили...)

Что-то постоянно случалось в его жизни, – обрывы, падения, подъемы, теперь полубытые, оставшиеся в памяти немногих. На чужой территории, у Андрея Гончарова в Театре им. Маяковского громыхнул в 1960-х (и не имел продолжения) фантастический, устрашающий спектакль «Смерть Тарелкина» с Алексеем Эйбоженко, загнанным, вихревым, азартным в главной роли. Так не ставили и не играли в те годы. Гротеск находился под «подозрением». Балаган, лубок, бурлеск числились по разряду низких, сомнительных жанров. «Тарелкина» сняли после нескольких предствлений. Была запрещена его «Мистерия-буфф» (с переписанными, зло обновленными стихами Маяковского) в Театре Ленсовета. Был пленительный, иронический и сентиментальный, кружевной актерской техники спектакль «В этом милом старом доме» по пьесе А. Арбузова в «пост-акимовском» театре Комедии, и – не сложилось, не продлилось и в Ленинграде.

Но потерпев очередное театральное крушение, вернувшись в Москву, он начал заново.

Так, как в похожих случаях поступали его великие предшественники. (Михаил Чехов, полубезумный и несчастный, однажды убежал со сцены прямо во время спектакля, в костюме и гриме, но затем спасся, «вылечился» все тем же спектаклем.)

Отобрав юных конкурсантов, Фоменко у них – еще неумелых, но любящих, восторженных и верных, – нашел «лекарство» против отчаянья и одиночества. Он открыл и повел их. Они, навсегда восхитившись, пошли за ним.

Новый театр, старая сцена

Их увлечение Учителем, послушание и любовь послужили тому, что стало возможным теперь уже двадцатилетнее счастливое плавание его «театрального корабля». Вместе с ними он взошел на вершину и не устал, не захотел покоя. Кажется, и возраст не слишком его удручал. Великолепный юмор свидетельствовал о неизжитой молодости его души. У вахтанговцев, (где со знаменитыми актерами старшего и среднего поколения, с великой Юлией Борисовой в главной роли Кручининой он вел мучительные беспощадные репетиции своего будущего шедевра «Без вины виноватые», раздражаясь на «звезд», в отчаянье вздымая руки над головой, уходя из театра) считали, что к молодым Петр Наумович относится лучше – нежней, терпимей, снисходительней, чем к мастерам, которых язвил, испытывал невероятными мизансценами, укорял в слепом следовании догматам Станиславского и Вахтангова. Но более всего он обожал своих «фоменок». Так насмешливо и любовно станут называть их люди-зрители.

Почти не знаю, как он их выбирал – тот курс 1988–1993 годов, который сегодня называют «уникальным» и «легендарным», который стал ядром и основанием будущего театра (отчасти пополняясь из следующих наборов). Здесь каждое свидетельство драгоценно, в особенности – «первооснователей». Евгений Каменькович, принявший коллектив после смерти Учителя, написал, например, что самые эффектные и красивые девушки (двадцать красавиц) поступили к Анатолию Васильеву, уже обретшему большую славу, а у Фоменко девочек оказалось только три. Рыжеволосые сестры-двойняшки Полина и Ксения Кутеповы, из которых ему советовали взять одну, настолько они были похожи. Но своенравный Мэтр, любивший поступать не «благодаря», а «вопреки», принял обеих. Галина Тюнина, на экзамене «отвратительно» читавшая Цветаеву, впоследствии любимейшая и высоко ценяемая Мастером, рассказывала и смешно показывала, как, слушая, он шурился, отворачивался, страдальчески вздыхал. Высокая, крутолобая, худая, постарше других, – она не понравилась ему. Он хмуро попросил ее выучить к

следующему разу монолог Розалинды из «Как вам это понравится», а монолога-то у Шекспира и не было. Раздражившись на нескладную конкурсантку, Фоменко недобро над ней «пошутил», но она из слов и реплик все-таки собрала целостный текст и прочитала. Оценив смелость абитуриентки, Петр Наумович оставил ее у себя. Четвертая рядом с Кутеповыми и Тюниной – Мадлен Джабраилова, несмотря на уговоры педагогов, была зачислена условно, вольнослушательницей, только потому, что Мастер когда-то учился вместе с ее отцом, известным актером Таганки, и принять дочь приятеля показалось ему неэтичным. Все они – станут главными героинями театра. Воздушные розовые психеи Кутеповы – пантомимистки, танцовки и клоунессы, «госпожи и повелительницы» ритмов, с голосами редкой прелести и нежности. Интеллектуалка и умница, неутомимая и гибкая, изысканно стильная Тюнина, – комедиантка и потенциальная трагедийная актриса мощного темперамента, обладательница редчайшего (низкого, «виолончельного») тембра. Через несколько лет к ним присоединится Полина Агуреева, девочка-женщина в труппе «фоменок», уникам преображений и душевной тонкости, такая же «певунья», как Джабраилова, такая же музыкальная, способная играть страстно женственно и мягко женственно, объемно и полно даже «клочке» времени.

В наборе 1988 года оказался и Юрий Степанов, полноватый, неспешный, с круглым лицом комика, казалось рожденный, чтобы играть российских ленивцев, мечтателей-лежебок. В тот год держал вступительный экзамен Карен Бадалов – с его характерной восточной или кавказской внешностью, горбоносым профилем, худобой наездника-горца или жокея. Они все были не только разные, но – странные, специфические, забавные, далекие от канона, то есть от общепринятых качеств, дающих право на профессию. Были исключением, а не правилом; слишком «сами по себе», рассчитаны на «самое себя», «на свой рост, свой смех, свое лицо, свои слезы» (М. Цветаева).

Счастье, что их смотрел и выбирал Фоменко, у других они могли бы и не пройти.



У каждого из будущих «фоменко» имелась своя «манера». (То, чего не любил в актерах Станиславский.) Степанов – очень русский, с тихим голосом, размеренной речью, в которой слышался и не исчез с годами то ли волжский, то ли сибирский акцент, наверное, мог бы работать в Малом театре, но и потеряться, проиграть в сравнении с интенсивностью и яркостью актеров-щепкинцев, их «живописью крупными мазками». Необходим был Петр Наумович, чтобы открылся, возник этот артист невероятной естественности, покоряющей мягкости и умного юмора.

Специфическая внешность Бадалова не совпадала с требованиями русской актерской школы, где не то, чтобы не любили, но традиционно опасались ярко выраженных национальных черт, не зная как их применить в дальнейшем. Фоменко всех названных (и некоторых других) принял и с годами не сгладил, не умалил их особенности, напротив, усилил, «сконцентрировал» оригинальность и несхожесть, нашел назначение и место их странностям. Чуть свистящему, на придыханиях, носовому, «французскому» прононсу сестер Кутеповых; их лепету, пропеванию фраз, детскости, хрупкости, бестелесности в сочетании с силой. Экцентрической смелости, угловатой женственности, породе и стильности Тюниной. И южному колориту Бадалова, и флегме, эпическому покою Степанова... Кажется, и недостатки он перевел в ранг достоинств. А главное соединил молодых актеров в ансамблях своих спектаклей.

Ничего чрезвычайного не было в их начале. Просто-напросто приняли в 1988-м способных мальчиков и девочек на актерско-режиссерский курс. Они, вместе со своими сокурсниками-режиссерами, поступили в ГИТИС, и Мастер стал их учить, как желал, как умел, вместе с ними пробуя новое. Он и его молодые ученики предшествующего выпуска, тоже педагоги курса, репетировали, расходясь из института далеко за полночь.

Немногие любопытные счастливицы, которым удалось побывать на уроках (просочиться, проскользнуть), рассказывали, что Фоменко (когда он в настроении) работает весело, часто

учит с голоса, что явно против правил, подсказывает интонацию (уверенный, что на ней «подвешено» актерское искусство); в чужие придумки не лезет (помня, как ломали, старались «изменить», «превратить» его самого); разрешает студентам все; много и увлекательно говорит на занятиях. Передавали также, что он совершенно доступен, любит учеников, а они его; время от времени брюзжит, иногда взрывается, язвит неумелых, но когда в хорошем настроении, на уроках его – праздник, атмосфера – легкая, радостная от талантливых розыгрышей, непрекращаемой игры. (О том, как «учит» Фоменко, студенты соседних курсов ГИТИСа отлично знали и завидовали «по белому».)

Когда они начали думать о собственном театре? По свидетельству «основателей» – ко времени выпуска или вскоре после него. Он скромно начинался, этот по природе студийный театр. Без мессианства студий 1900-х, нравственной или гражданской проповеди 1960-х. В полемику с предшественниками и старшими коллегами не вступали. (Как было в «Современнике», на первых афишах которого значилось – «Студия молодых актеров».)

В их жизни не было ничего от аскетической строгости и монастырской замкнутости (которые практиковались и утверждались Вахтанговым, например). Эстетически родственный ему, Фоменко был начисто лишен вахтанговского «холода» – то есть абсолютов сосредоточенья на одном лишь театре (суждение и заковыченное слово – Марины Цветаевой).

За пять лет до самого выпуска и позже не озвучивалась ни одна программа. Не существовало и амбициозного стремления стать образцовыми, лучшими, «избранными» в жизни и в профессии людьми.

Рождение нового молодого театра в начале 1990-х было органически студийным и потому верным. Однако слово «студия» не употреблялось. В историю они вошли как «Мастерская Петра Фоменко». В самом названии читалось многое: верность счастливой студенческой поре возле Мастера, в стенах ГИТИСа, память о котором они хотели сохранить; любовь к Учителю и заявка «эксклюзивных прав» на него

Новый театр, старая сцена

(который в эти годы ставил спектакли в других коллективах); вера в неразрывность их связи в настоящем и будущем. Можно угадать и наивную попытку защититься именем и авторитетом Фоменко.

Годы шли, и название постепенно становилось «маркой», знаком качества, заявленного уже в первых студенческих спектаклях, поставленных Учителем и его учениками-режиссерами: знаменитые «Волки и овцы» Фоменко, родившиеся из завершенной Мастером курса учебной работы студентки из Китая Ма Чжен Хун, но и через двадцать лет не выпавшие из репертуара «Мастерской», очень долго сохранявшиеся в нем «Владимир III степени» Сергея Женовача и «Двенадцатая ночь» Евгения Каменьковича. А еще было «Приключение» студента из Македонии Ивана Поповски по маленькой пьесе Марины Цветаевой, «сказке о конце XVIII века», невиданный балет рук, ног, тел, исполненный в узком коридорчике на втором этаже ГИТИСа. В гармонии стиха, музыкальных созвучий, ритмов, пластики нежданно и счастливо найденная адекватность таинственному театру поэта.

ОТСТУПЛЕНИЕ ПЕРВОЕ. СТУДИЙНОЕ И НЕСТУДИЙНОЕ.

«ВОЛКИ И ОВЦЫ»

Возникшие в учебных условиях, с премьерами на полу аудиторий (и в коридорчике-щели), полные молодого волнения, чистоты и замираний сердец, эти первые спектакли лишь отчасти были студийными. В них не чувствовалось робости и скованности, угловатости дебютантов, «интимной атмосферы» и «камерности», рассчитанной «на 5–6 шагов», «на 8–10 рядов стульев», (как в письме от 9 февраля 1917 года, после премьеры «Зеленого кольца», Вл. И. Немирович-Данченко объяснял автору – Зинаиде Гиппиус – разницу между игрой актера в студии и на большой сцене). Напротив, – была свобода, ликование, азарт увлеченности. Рано обретенное, неоспоримое мастерство ощущалось в том, как в «Волках и овцах» они овладели новыми летучими, стремительными ритмами, которые Фоменко решительно ввел в свою версию

старинной классической пьесы. Бесстрашный профессионализм заявлял о себе в «полетах» соблазнительницы Глафиры – Галины Тюниной на качелях, как будто над бездной, в предчувствии последнего шанса и выбора; в ее фривольно изящной, чувственной дуэли с Лыняевым – Юрием Степановым. В скользких, легких проходах персонажей, их внезапных исчезновениях и возвращениях из тьмы; в прикосновениях к «избраннику» пылкой и простодушной Купавиной – Полины Кутеповой, до смерти влюбленной в «волка» Беркутова – Карена Бадалова, умного, обольстительного, беспощадного; в кураже русского «хулигана», жизнерадостного циника Клавдия Горецкого – Кирилла Пирогова, и в том, как молодая, очаровательная Ксения Кутепова резвилась в роли в древней тетки Анфусы, которая, в забвении лет, пристает к мужчинам с поцелуями, грохается в обмороки, лезет в беседу со своими: «Да уж... Что уж...» под стон-причитание племянницы Купавиной: «Те-тя... те-тя... те-тя!..» – во всем был профессиональный блеск и безупречный вкус.

Выученные Мастером молодые артисты играли «не социально». Не было в «Волках и овцах» особенно виноватых и совершенно невинных, разделения на хищников и жертвы. Все – люди-человеки, все – со слабостями и грехами, а упоение жизнью, жажда жизни – в каждом. В не старой, а молодой еще Мурзавецкой, беззаветно любящей племянника. (Я видела в роли Мадлен Джабраилову). И в добродушном, пьющем, навсегда, изумленном хитроумием мира, недоросле-увальне Аполлоне Мурзавецком – Рустэм Юскаев.

Артистизм, прозрачность, неотягощенность отличали каждого из персонажей. Мелодическое начало (голосовое – романсовое, струнное, фортепьянное) определяло темпо-ритм спектаклей, рождало их атмосферу. Ансамбль становился «праздником актерского общения» и бушевало талантливое актерское и режиссерское озорство. Иначе и «Волки овцы», другие выпускные спектакли – не могли бы войти в репертуар Мастерской Петра Фоменко и два десятилетия оставаться в нем.



Они стали часто и надолго ездить в Европу. Допущенные в перестроенную Москву иностранные импресарио наперебой звали их на фестивали. Один из Авиньонских был специально посвящен работам Петра Фоменко. Едва ли не первыми из русских коллективов они побывали на престижном осеннем Парижском фестивале. Можно считать, что они стали европейцами в опережение коллег-профессионалов; в сравнении с другими – людьми большей культуры и осведомленности. Провинциализм, робость и заискивание перед границей миновали их изначально.

Последующие годы повысили в значимости слово «мастерская», как подтверждение того, что время учебы не окончилось, возвращение, сотворение себя молодыми актерами продолжается, а владение профессией есть основа их театра и обязательная составная не определимого словами «метода» Фоменко.

«Волки и овцы».
Г. Тюнина – Глафира,
А. Колубков – Лыняев.
Фото Л. Герасимчук

Выпуск 1993 г. был у Петра Наумовича вторым по счету. И только из него, как из «ядра» возник, родился театр (с некоторыми добавлениями из следующих курсов Фоменко и – как исключение – из других школ: вахтанговской, щепкинской). В 2001 году Мэтр закончил педагогическую карьеру. Значит так сложились обстоятельства, «звезды», судьба... А может быть, новые особые свойства были накоплены Мастером именно к этому времени: терпение, мудрость, доброта, бережность к юности, тяга к ней, естественная для человека 60-ти лет? Или дало себе знать подавляемое годами, а теперь созревшее желание собственного самостоятельного дела, театрального Дома (как у позднего трагического Эфроса, который, решившись



«взять» брошенную Любимовым Таганку, приблизил свою гибель)? Молодое рискованное начинание Фоменко начал почти стариком. И подлинная (а не обманная, не скоротечная, как у многих нынешних кумиров) слава, пришла к нему поздно, но, к счастью, не опоздав, и росла, не убывая, все последующие 20 лет. Феномен нашей театральной истории!

Магия имени, талант и авторитет Мастера, согласие Учителя и учеников; их артистические, личностные свойства (одаренность, подвижность, неутомимость), огромный успех выпускных спектаклей послужили тому, чтобы из веселого и счастливого содружества родился театр.

Нужно помнить, что и время с конца 1980 г. «посвободнело». Власти над культурой не осмелились пропустить, «опустить» в пустоту (как не раз случалось в советские годы) сенсационные спектакли актерско-режиссерского курса Петра Фоменко.

Но хоть и «стояло на дворе» другое время, одарили Мастера и его питомцев не шибко, попросту – скупо. Шесть лет им – бездомным и бесхозным – пришлось ждать, играть на случайных площадках, на полу в аудиториях родимого ГИТИСа. («Современник» получил свой полуразвалившийся особнячок на площади Маяковского уже через два года). Они терпели и не разбегались, не искали путей привычнее и проще, под чужими театральными крышами. Легендарная Маргарита Эскина отдала им комнатку в 9 метров в Доме Актера. Пока, наконец, за углом Кутузовского проспекта, в глубине переулочка-проезда в помещении бывшего кинотеатра «Киев» не возник их первый театральный Дом с зальчиками-пенальчиками. Очень скоро, «спорю», любовно они принялись обживать неудобное помещение. Эти узкие зальчики, где по одной стене (а не по обоим) в тесном ряду выстроились массивные, белые, псевдоклассические колонны. В недалеком времени Фоменко замечательно их приспособит, расположив на подвешенных между ними площадках мизансцены своего эпического многолюдного спектакля «Война и мир. Начало романа», тем самым добирая недостающее пространство.

ОТСТУПЛЕНИЕ ВТОРОЕ.

НАЧАЛО РОМАНА.

СЦЕНЫ...

Фоменко поставил «Войну и мир», работая тихо и быстро. (Последнее для него странно.) Без шума телеоповещений и пророчеств, без черного и белого пиара сделал то, о чем мечтали многие. И медлили, останавливались перед трудностью задачи. Немирович думал об этом и, кажется, Товстоногов... В «Современнике» и совсем недавно в Малом театре толстовская эпопея значилась в планах. Правда, в программке спектакля написано, что смотреть предстоит лишь «Начало романа. Сцены», то есть девять глав – до отъезда князя Андрея Болконского в армию, в первую европейскую кампанию против Наполеона, за семь лет до его нашествия в Россию. Как всегда у Фоменко, театральность, театральная игра, иронический подтекст, осмысленно и органично введены в трехчасовой спектакль. Чуть утрированно, с еле уловимыми комизмом, «играют» все. Хозяйка великосветского салона Анна Павловна Шерер – Галина Тюнина, тонкая, в черных траурных туниках-одеждах, с негнущейся подагрической ногой, с палкой-клюкой, похожая на сказочную фею Карабос из «Спящей красавицы». И проповедник, унылый предрекагель несчастий, посланец уничтоженного ножом гильотины роялистского времени, заграничный гость, виконт Мортемар – Карэн Бадалов. Во взрослую, с веером на балу, во влюбленную играет тринадцатилетняя девочка Наташа Ростова – Полина Агуреева, с вздыбленными черными кудрями, в детских панталончиках из-под платья. У одра умирающего екатерининского вельможи, графа Безухова разыгрывает интригу с завещанием в «мозаиковом портфеле» обедневшая княгиня, неистовая мать Друбецкая – Мадлен Джабраилова. В дружбу – до экстаза, до слез – играют княжна Марья Болконская (снова Галина Тюнина) и ее сентиментальная московская корреспондентка – подруга Жюли Курагина – Ксения Кутепова (она же великолепно изображает маленькую княгиню Болконскую – модуляциями – вибрациями голоса, изящной жестикуляцией рук, женственной неуклюжестью беременной, а в других



эпизодах – испуганную сироту-воспитанницу в доме Ростовых – Соню). И даже серьезный, без улыбки князь Андрей – Илья Любимов неуловимо, намеком, но кого-то «играет». Байрона, Чайльд Гарольда? Или Мальбрука, который «в поход собрался», песенка о котором то смешно, то грустно звучит в спектакле? Или русского «мученика правды», «узника совести», предтечу декабристов? В спектакле у многих актеров по две, по три роли. То ли в шутку, то ли всерьез, но Фоменко объяснил, что это – «по бедности». Труппа у него, действительно, небольшая, но такая соразмерная, разнообразная в индивидуальностях и талантах. За прошедшие годы бездомья, опасной усталости, повторяющихся триумфов, она стала одной из лучших в Москве. Поэтому не нужно повторять, что «фоменки» (в большинстве своем) играют хорошо – истово, мастерски, с увлечением. (Хотя оттого, что в молодом театре нет «стариков», чуть хуже получилось с возрастными ролями. Великие мхатовцы – Анатолий Кторов старый князь Болконский и Борис Смирнов – царедворец князь Василий из знаменитого фильма Сергея Бондарчука – в живом сравнении – неумолимы.)

Зато Пьер – Андрей Казаков – был естественный, свободный и даже похожий на Пьера в романе. Вот он, пожалуй, ничего не играл, разве что чуть-чуть – богатырскую удаль штатского человека в эпизоде у гусар, когда на ноге его повисает и корчится тщедушный англичанин Стивенс – Карэн Бадалов.

Взлетев по крутым узким лестницам на подвешенные между колоннами тесные площадки, актеры будут играть «в воздухе», в вышине с той же легкостью, непринужденностью, что и внизу, на полу. Но кроме них, живых, телесных, «играют» их тени, силуэты, как в сцене у Шерер, похожие на вырезанные из черной бумаги плоские фигурки (искусством вырезания профилей увлекались в аристократических салонах XIX века). «Играют» голоса, идеально произносимое слово, будь то французская, английская, русская речь. Четверо инсценировщиков – П. Фоменко, Э. Диксон, Г. Покровская, Е. Калинин – щедро допустили в спектакль тексты Толстого. Герои много, в стремительном темпе говорят,

исповедаются, спорят друг с другом. Даже императоры Александр и Наполеон, изображенные на портретах, вступают в беседу.

В петербургскую ночь ведут диалог о смысле жизни, о назначении человека князь Андрей и Пьер. Но в этой «реальной», драматической сцене, оба вполне «театрально» держат на руках: один – неподвижно застывшую, с клюкой и вытянутой ногой Шерер, а другой – столь же неподвижного, черного виконта Мортемара с косичкой. Живые люди держат манекенов, кукол. Кукольное, то есть притворное, марионеточное присутствует и оттеняет подлинное и живое. Идет «игра» сочиненных режиссером аттракционов, то печальных, даже мрачных, то смешных, настолько непредсказуемых, исполненных с такой свободой, что они кажутся плодом сиюминутных импровизаций.

«Играют», меняют свое назначение вещи. Медный таз, неожиданно надетый на голову князя Андрея, таит в себе грустную насмешку, намек на неизбежное разочарование. Но сотрясаемый тихой и четкой дробью пальцев, вдруг предстает военной каской, а князь Андрей – воином-знаменосцем, которым восхитится сам Наполеон. Актеры играют вещами. Вместо треуголки alexandrovых времен князь Андрей нахлобучивает на голову подушку. И мы понимаем, как горько будет разочарование этого философа, деятеля, героя из поколения прадедов, его расставание с иллюзиями и мечтами о славе.

Намеренно отказавшись от объема, от полноты воплощения характеров, Фоменко использовал прием эскиза, столь модный сейчас и вызывающий сегодня столько шума в околотеатральных кругах, так же, как и неисчислимые режиссерские, актерские, литературные лаборатории-читки. В «Войне и мире» часть текстов тоже читают по книге, в основном, – повествовательные куски (изложение событий, сюжетных линий, самообъяснения и характеристики персонажей). Так что похоже – именно Петр Наумович «открыл поприще», положил начало «эскизам» и читкам прилюдно, в присутствии зрителей, но сделал это на высочайшем уровне, ответственно, безукоризненно точно отобразив необходимое, без любительской необязательности и «мазни»,

Новый театр, старая сцена



вера в человеческое воображения, в силу недосказанного, намек, части, – иногда большую, чем у художественного целого.

В костюмах персонажей тоже «работает» намек. К современной темной водолазке с коротковатыми рукавами прикреплен воротник с золотым шитьем, как у полковника, князя Андрея; у кого-то на плече пиджака – один, а не два погона, и кукольное платье пришпилено на груди еще не подростковой Наташи Ростовской.

В том, что режиссер каждому из исполнителей поручает не одну, а несколько больших, сложных, даже главных ролей, читаются не только «нужда» и «необходимость» театра, но и какой-то другой, важный, высший смысл, – сознание родственности, одноприродности, перетекаемости человеческих типов, их принадлежности к магическому понятию рода людского, то есть человечеству. В театральности и музыкальности спектакля Фоменко, в том, как играют актеры по «его системе», показывая, изображая характер и – проживая его, входя в образ и отстраняясь; на время или на мгновение исключая иронический подтекст и

«Война и мир. Начало романа».
И. Любимов – князь Андрей Болконский,
А. Казаков – Пьер Безухов.
Фото А. Бобровского

веселость, вводя драматические звучания (как в эпизоде прощания Андрея с княжной Марьей, которая вешает на шею брата образок) – объяснение великолепной емкости спектакля. Подвижные и легкие, «фоменки» на глазах у зрителя меняют правила игры, непринужденно переходят от чтения в третьем лице к диалогу, прямому общению с партнером (в иных постановках – к общению со зрителем через рампу, игнорируя «четвертую стену»); повествовательный кусок авторского текста превращают в монолог – исповедь о себе. Безгранично преданные своей Мастерской и Мастеру, они как будто бы демонстрируют со сцены иные типы театров и исполнений.

В целостности и многосоставности «Войны и мира» обнаруживает себя эпизм, природно свойственный Фоменко и большинству его работ, – особенный, независимый от масштаба и жанра литературного

первоисточника – романа-эпопеи, или короткого рассказа, или стиха. (Хотя не случайно Мастер больше любил ставить прозу, чем законченные пьесы, вольно монтируя ее, чувствовал себя свободней.)

Эпизм Фоменко не зависит от масштаба спектаклей. В «Войне и мире», в предзакатном, позднем «Триптихе» занято много исполнителей, а в «Совершенно счастливой деревне» – меньше. Размер зала и сцены, не имеют решающего значения. На премьере «Войны и мира» зальчик-пенальчик был так тесен, что сценографии (художник В. Максимов) и актерам пришлось буквально взбираться на стены. Лишь глубина и сила, смыслов, значимость художественного высказывания, задействованность не на миг злободневности, а на большое время без границ, – важны. Вот и в «Войне и мире» – этом, сложном, легком, летучем спектакле, манящем театральностью – встает золотой XIX век России, оживают наше историческое знание, память и любовь к минувшему.

Неоспоримо прекрасным, очевидно прекрасным, даже уникальным было место, где находился их первый театральный Дом. Поодаль от городского шума, машинных гонок по всегда загруженной магистрали, в глубине, за углом Кутузовского проспекта, плавно переходящего в Минское шоссе, неожиданно обнаружился кусочек свободного пространства (посреди тесноты многоэтажных домов, теперь уже и небоскребов). Близко к Москве-реке, к медленной воде за парашетом. Вход в театр – на углу огромного (в целый квартал) фундаментального здания сталинской архитектуры. В сумерках, после какого-нибудь дневного просмотра, хорошо было смотреть на него снизу, от подножия невысокого холма. На каменное ограждение реки ставилась четвертинка коньяка, закуска из плавленых сырков, чтобы отпраздновать увиденное, осознать в тишине и отдалении только что пережитую радость. Помню, что именно так случилось

Сцена из спектакля «Триптих».
Фото Л. Герасимчук



Новый театр, старая сцена

после «Одной абсолютно счастливой деревни». Матово светили фонари – шары у подъезда. Все больше людей «втекало» в бесшумные двери, а безбилетная молодежь кучковалась, скапливалась у хода в вождельный театральный «рай». Ее здесь никогда не обижали, не гнали прочь, любили и привечали; перед первым рядом ставили для юных безбилетников низкую скамью, раскидывали подушки; на самые недоступные спектакли пускали постоять. Глядя снизу вверх на двери маленького театра, не хотелось никуда уходить, видеть что-либо иное, чем у «фоменок».

ОТСТУПЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ.

О ЛЮБВИ. БЕЗНАДЕЖНО...

Какая неудобная сценическая площадка в театре у Петра Наумовича Фоменко! Узкая и длинная. Толстые «купеческие» колонны поставлены часто и отчего-то с одной стороны зала. Стоят себе и «давят». Между тем у Мастерской вторая премьера. После «Одной абсолютно счастливой деревни» – «Семейное счастье» по повести Льва Толстого. Две удачи подряд.

Наблюдая, как не любящий публичности, неохотно являющийся на самые бурные аплодисменты в финалах своих постановок, режиссер перед началом спектакля (не на подмостках, а на полу, у ног зрителей), появившись в зале, что-то передвигает, кого-то рассаживает, устраивает, вплоть до юных студентов – думалось о том, что вот бы «не экспериментатору» Фоменко дать нормальный зал и нормальную хорошую сцену в центре Москвы.

И когда начался новый спектакль, раз-другой возвращалась эта мысль о просторной, удобной для актеров сцене. Вот рыжая, как модель Ренуара, тоненькая, порхающая словно бабочка, вся – в прихотливой и капризной смене интонаций, Ксения Кутепова – Маша ударилась о край рояля, задела стул, покачнувшись на круто прислоненной к колонне лестнице. Вот упал, поскользнувшись на полу, Сергей Тарамаев – Сергей Михайлович, опасно и больно, то ли случайно, то ли нарочно вдребезги разбив посуду на подносе. А потом посторонние мысли (пожелания, сожаления) – уже не возвращались.



«Одна абсолютно счастливая деревня». П. Агуреева – Полина, И. Любимов – Франц. Фото Л. Герасимчук

Так подчинял себе этот спектакль, где слова ранней (не совершенной, не гениальной) повести Толстого о зарождении, расцвете и гибели любви были важны, но так же важны оказывались звучания и движения, музыка голосов, их прерывания; недоговоренность как способ общения двух очень разных, по возрасту отстоящих друг от друга на целую жизнь, людей. К акварельной, пастельной, чуть манерной Ксении Кутеповой пришли сила и страсть. Неожиданная в драматическом представлении «балетность» (у Маши), общение героев поверх слов, вопреки их определенности, однозначности, а следовательно, и грубости, элементарности, стали в спектакле языком души героев, вбирая в себя все возрасты героини, все ее состояния – от подросткового озорства, летней скуки томленья и ожидания в глуши, в маленьком старом поместье, от желания любви и страха, от восторга петербургских



триумфов юной женщины – к уничтожению любви обстоятельствами суетными, обыденными и ничтожными, но оттого не менее грозными и роковыми. Пространство в спектакле Фоменко освоено, обжито, подчинено режиссеру. Оно расширено до предела. Буквальное пространство сценической площадки, где нашлось место всему – и российской провинциальной глуши Покровского, и блестящему Петербургу, и европейским Баден-Бадену и Гейдельбергу (сценограф – Владимир Максимов). И пространство смысла, времени, судьбы, человеческой жизни в вечном ее движении. Метафоры Фоменко просты. Над ними не нужно ломать голову, мудрить, как в иных опусах сегодняшней «авторской режиссуры», где режиссерские свобода и воля подменены своеволием. Рожденные вольной и талантливой фантазией, они человечны, полны ума и чувства.

«Семейное счастье».

К. Кутепова – Маша,
А. Клобуков – Сергей Михайлович.
Фото А. Сергеева

Всего лишь и нужно Маше, что повязать голову деревенским белым бумажным платочком (точь-в-точь как Наташа Ростова – желтым, в первую встречу с князем Андреем, когда, обознавшись, приняв гостя за своего, она бежит по траве навстречу его коляске к выездной аллее в Отрадном), повесить берестяной кузовок на шею, влезть на лестницу, и под жужжание шмеля лакомиться ягодами, угощать ими опекуна и без пяти минут жениха, чтоб ощутили мы поэзию и тишину, полуденный зной и истому срединной России. Только и нужно, что несколько шуршащих и пышных оборок, белый вуалевый шарф на голых плечах (костюмы – Марии Даниловой), два ловких (всего только два!) кавалера во вкрадчивом кружении танца, чтоб в

Новый театр, старая сцена

миражах и соблазнах, в холодном, опасном величии возник столичный город Петербург.

Достаточно присутствия великовозрастной леди Сазерленд (Людмила Аринина) и маркиза-итальянца с приятелем-французом (те же, что и в петербургских сценах, актеры – Илья Любимов и Андрей Щенников), чтобы переместить действие в Европу, нам, нынешним, столь же желанную и чуждую, как и россиянке-провинциалке прошлого века Маше.

В метафорах-аттракционах, метафорах-мизансценах Фоменко свободно дышится, хорошо играет актерам. У Сергея Тарамаева, казалось бы, столь знакомого по спектаклям Сергея Женовача, в двух последних премьерях Фоменко, иной (высший!) уровень и новое качество игры – более собранной и волевой, яркой, мужественной мужской.

Игровое начало, как и всегда у Фоменко, не добавлено в спектакль, а растворено в нем. Маша – «играет» сама с собой, рассматривает себя со стороны, собой любит, восторгается (еще одна параллель с Наташей Ростовской в безмятежной ее юности); «играет» со старшим, взрослым и умным Сергеем Михайловичем, до поры – «играет» и с жизнью. Игровое начало придает странность ситуации и персонажам, уничтожает вполне возможный сентиментализм спектакля. Маша и Сергей Михайлович поначалу обаятельно смешны, неловки, пугаются друг друга и собственного чувства. Немудреный эпизод, в котором Маша «прельщает» строгих иностранцев пением романса (тоненьким голоском, помогая себе отмахом руки), есть не что иное, как изящная и грустная карикатура на вечные российские претензии, на неискоренимое наше желание быть европейцами больше их самих.

В спектакле нет тяжести поучения, утверждения авторской позиции с характерным для Толстого – проповедника и моралиста – категоризмом. (Жить бы героям в излюбленной автором деревенской тиши, а не ездить бы в грешный Петербург и суетную Европу!)

В спектакле – непредсказуемость человеческого бытия. Метафоры допускают множество ассоциаций. Прежде всего – с самим Толстым. История семейных пар, женщин и

мужчин «Войны и мира» часто приходят на ум. Но есть и отсветы ужаса и трагизма, бесповоротности человеческих отторжений женоненавистнической «Крейцеровой сонаты». Режиссер выставляет на обозрение многие причины драмы, не выделяя и не подчеркивая ни одной из них.

Возможно, оба героя изначально не годились друг другу, путали любовь с желанием любви. Возможно, перенасыщенность чувством, идеальность и замкнутость деревенского рая их любви толкнула юную, не жившую еще героиню в опасный мир соблазнов. А может быть, здесь заявили о себе несвобода и фальшь самого брака, как «института человеческих отношений», что на собственном трагическом опыте познал Толстой. Или случай вмешался в семейное счастье Сергея Михайловича и Маши, малый и грозный случай. Драма выросла из ничтожного «сора жизни». Фоменко и его актеры в финале говорят об этом горестно и безнадежно. Все как будто бы так, как было, и так, как должно быть у семейных, многодетных героев (в спектакле дети лишь «обозначены» где-то, по краю или даже за краем сцены, проезжающей коляской). И скатерть на чайном столе по-прежнему бела, одна на двоих салфетка завязана ушками (или удавкой?) вокруг шеи мужа и жены. И он, как в утро их любви, снимает с кипящего чайника куклу-колпак и надевает себе на голову, чтобы повеселить Машу. Но Маша не смеется. Беззвучным, безумным, блаженным смехом смеется старая гувернантка Катерина Карловна (Людмила Аринина). Маша сидит отвернувшись. И он, Сергей Михайлович, плачет, сотрясается под своим колпаком.

Терпеливо и долго они будут ждать свой второй – Большой дом. Белый, широко распластанный, в сверкании стекла и то ли мрамора, то ли бетона, уходящий этажами вниз, по крутизне склона, «театральный храм». И добьются, чтобы поместить его рядом с первым, «напротив» друг от друга, через узкий проезд. (Неизвестно что думал хитроумный Петр Наумович по поводу этого каменного, начиненного техникой «архитектурного чуда», но однажды, отвечая



на вопрос, счастлив ли он, получив столь роскошное помещение, ответил: «Да, счастлив...» А через паузу загадочно прибавил: «Со слезами на глазах...») Свой первый маленький театр – обитель радости – он, безусловно, любил. Не пожелав разъединять большой и малый Дом, решился на то, чтобы строительство велось по склону к Москве-реке, под угрозой обвалов и оползней. Пережив немало конфликтов и скандалов, сохранил единое место обитания, берег обжитой, теплый театральный угол, куда по прежнему стремится вся Москва.

Сейчас, потеряв Фоменко, понимаем ли мы его лучше, чем тогда, прежде? Обманчиво доступного и высокомерно отстраненного, шествующего мимо всех. Не уязвленного, хоть и язвительного. Нервного, но не самолюбивого. Он ни в коем случае не был одним из многих собратьев по профессии. Был уникалом и иерархом, не размышлявшим о «лестнице славы».

Привыкшие к маленьким идеям, ничтожным целям, режиссерскому и актерскому самоутверждению на современной сцене, и у Фоменко пытались искать «царапающей» злободневности, «животрепещущей» актуальности. Критика, писавшая о «Триптихе», ухватилась за эффектную финальную фразу: «Всех утопить...» в «Сцене из Фауста», желая вывести из нее концепцию человеческой виновности и греховности. Напрасный труд. Единственной заботой режиссера в спектакле был Пушкин, на которого он «опрокинул» все богатства мирового театра, драматического, музыкального, пантомимы, балета, от тончайшей стилизации до площадного балагана, пробуя найти адекватность сценизму, ускользающей пушкинской театральности, чтобы выразить веселье и печаль, свет и поэтическую скуку, божественную краткость гения.

Однажды на пресс-конференции молодая критикесса спросила Фоменко, собирается ли он ставить современную драматургию? Улыбаясь в усы, только что вернувшийся из Парижа, где в Комеди Франсез выпустил «Лес» Островского, по всей видимости – довольный (рецензии – отличные, билеты на спектакль русского режиссера проданы на месяцы вперед), помолодевший и веселый, Петр Наумович ответил, что собирается. Тогда

критикесса – из устроительниц фестивалей «новой волны» – попросила уточнений: «С кем именно из современных авторов и над какой пьесой» Фоменко собирается работать?

Помолчав и посмотрев в зал, тишайшим и ядовитым голосом Мэтр ответил, что из «новых» драматургов его особенно интересуют Чехов и Островский. А так как ближайшей премьерой «Мастерской» объявлены «Белые ночи», то еще и Достоевский.

Доживший до невеселых времен, когда сплоченное плебейство наступает, а немногие единовверцы разобщены, «патриций» российской сцены, он крупно мыслил, ответственно выбирал литературу и ставил классиков-гигантов – Пушкина, Шекспира, Толстого, Мольера, Булгакова, но – прозаика, а не драматурга («Театральный роман»). Тех которые будучи «богатырскими горами все еще остаются на горизонте... И поколения – одно за другим – идут к ним, и жизни не хватает, чтобы добраться хоть до подножия» (Л. Зорин).

И своих учеников, соратников-режиссеров, он поощрял к сложности, а не элементарности и доступности, к большим формам, будь это «Венерин волос» («Самое важное» по роману М. Шишкина) или девятичасовой «Улисс» Дж. Джойса у Каменьковича).

На его спектаклях, не скрываемого, но не самодовлеющего, не элитарного эстетизма, забывалось, что Театр грубее литературы. Во времена тотальной деструкции, он оставался верен гармонии. В эпоху торжествующего дилетантизма – учил профессии. Тексты менял лишь отчасти, но не ломал их, а вчитываясь, «познавал заново». Изящество, грация, изысканность его спектаклей сочетались с мощной постановочной энергией. Они были опасны для других, невольно обесмысливая их, а великолепный театр, вопреки всему существующий вот уже двадцать лет, и сейчас служит укором тем, кто шарлатанствует неподалеку.

Зрители ловили шепоты, шелест и шорох на его сцене. Интонация значила для Фоменко бесконечно много. Он помнил, что Чехов стал Чеховым, когда нашел свою интонацию. В его спектаклях неизменно слышался «особый звук».

Новый театр, старая сцена

Принадлежа к тем «полным сил и таланта» людям, творческая энергия которых «передается вне времени, поверх времени и вопреки времени...», он прошел мимо «коллекции ужасов и страшилок», которые являет нынешняя российская, да и европейская сцена.

Высокомерные столичные интеллектуалы вот-вот примутся учить Евгения Каменьковича, как ему вести дело после Мастера, жестоко сравнивать его с умершим. Уже по полной мере «оттянулись» на неудавшемся «Даре» В. Набокова, который заслуживает уважения за неординарность выбора, серьезность целей, рискованность проб. Сопоставлениями с Фоменко могут запутать и напугать нового лидера, а в перемешку с сожалениями, уже звучат советы поставить что-нибудь задевающее, острое. Это значит – «новую российскую драму». Еще Каменьковича упрекают за отсутствие в репертуаре «Мастерской» трагедий. Впрочем, по этому поводу «доставали» и самого Петра Наумовича. А он трагедий не ставил. (Кто бы сегодня ни стонал, ни сокрушался по этому поводу.) Он смотрел на жизнь из отдаленья, с самого высокого высока. Наверное, чувствовал, что нынешнее российское время пошлости, стадности, «человеческих мнимостей» не допускает трагедий; ни исполнителей, ни публики, «перевоспитанной» за последние десятилетия для трагедии нет. На дне поставленного им пушкинского «Каменного гостя» (в «Триптихе»), в «Сцене из Фауста» – насмешка и горечь.

У него было пушкинское мировидение – свет, ясность, веселье, печаль. Никак не мог расстаться с Гением – по несколько раз обращаясь к «Пиковой даме», к «Борису Годунову». Один из учеников сказал, что если бы Фоменко позволили, он одного Пушкина только бы и ставил.

ОТСТУПЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ.

«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ».

ПОЭТ ИДЕТ...

Так много всего в этих «Египетских ночах» – зеркал, прозрачных занавесей, канделябров с зажженными свечами, подушек на скамье и на округлом массивном дубовом столе, который по мере надобности мгновенно превращается

в маленькую сцену. И можно только удивляться, что в это малое пространство и в щель между столом и зеркалами, актеры, прежде всего актрисы, умудряются проскользнуть с легкостью пушкинских Психей; бежать по тесной площадке, никого не задевая пышными кринолинами. Так бежит под черной воздушной вуалью Полина Кутепова, играющая в спектакле загадочную вдову Зинаиду Вольскую и еще более загадочную египетскую царицу Клеопатру.

Впечатление второе – до чего же красиво! Колебание, дробление живого огня свечей в зеркалах, тайна зеркальных удвоений. И этот серый дым, мираж, туман – серебряный цвет женских костюмов, и черно-белый цвет мужских. Тускло-золотой плащ Клеопатры, тяжелый, как у идола, увешанный слепками фаллосов и маленькими человечьими масками-скальпами. (Не в память ли о казненных возлюбленных жестокой царицы?) Торжественная цитата древности и варварства, распятый на вешалке плащ висит словно в утрашение, пока не накинет его на свои хрупкие плечи Клеопатра. И тут же снимет, как и золотой царский шлем из сцепленных человечьих ладоней (Художник по костюмам Мария Данилова, художник – Владимир Максимов).

Впечатление третье, главное и окончательное. Насколько объемлен, многовариантен в смыслах этот двухчасовой спектакль Петра Фоменко; как он причудлив, подвижен в прихотливой и вольной игре режиссерских фантазий.

В программке добросовестно перечислено, какие именно тексты в спектакль включены. Пушкинские – повесть и неоконченная поэма «Египетские ночи», прозаические наброски – «Мы проводили вечер на даче», «Гости съезжались на дачу», «Отрывок», стихотворения разных лет, а также фрагменты поэмы В.Я. Брюсова «Египетские ночи».

Одни – большие, другие малые словно «молекулы»; не фразы, а обрывки, замирания фраз. «Шум и гомон» пушкинского времени стоит в спектакле. Сливаются и спорят между собой голоса далекого века. Из лепета, шепота, шороха, воркования пронзительно и нежно вдруг возникает узнаваемое: «Поговорим о странностях любви...» (фраза – лейтмотив тоскующей

Pro настоящее



«Египетская марка».
П. Кутепова –
Клеопатра,
П. Баршак –
«Мой мальчик».
Фото Л. Герасимчук

«Египетская марка».
Н. Курдюбова – «Молва»,
П. Агуреева – «Такая
Дрянь».
Фото Л. Герасимчук

Вольской), или – «Когда, любовь и негой упоенный...», или – «Пора, мой друг, пора...», или – «Мне не спится, нет огня...», «Если жизнь тебя обманет...», «Дар напрасный, дар случайный...» И повторяется, перелетает тихий и всеми слышимый вздох: «Ах, Пушкин, Пушкин!» – непереносимой утраты, вечной нашей любви к Поэту.

Режиссер упоенно сочиняет спектакль. В программке обозначен жанр – «опыт театрального сочинения». Удавшийся, если таким законченным и цельным ощущается странный коллаж, где Брюсов добавлен к Пушкину, а Паганини – к русскому композитору начала XIX века Титову; где звучит еще и музыка Россини, Листа, Сука, Оранского; где отдельные слова, фрагменты и цитаты из стихов и прозы, соседствуют с цельными игровыми эпизодами (три любовные ночи Клеопатры – по Брюсову, встреча великосветского поэта Чарского с нищим импровизатором-итальянцем – по Пушкину). Введены пробеги, кружения, шумы, пение скрипки, хоровое – под оркестр – и романсовое, сольное.

Фоменко и его актеры (некоторые исполнители мужских ролей – совсем юные), свободны в своем «сочинительстве». Почти все играют по две роли. И рыжекудрая, хрупкая, с «голосом ручья по камням» Полина Кутепова.



И Наталья Курдюбова (Княгиня Д., хозяйка салона, и «Молва»). И Павел Баршак – Алексей Иванович и безымянный, самый молодой из несчастных любовников Клеопатры. И Алексей Колубков – генерал Сорохтин и римский военачальник Флавий. А ставшая любимицей Москвы – Полина Агуреева, исполняет даже три роли. Молоденькую, хорошенькую графиню К., которая в процессе наблюдения и переживания морщит розовый гладкий лобик;

Новый театр, старая сцена

«Такую Дрянью» – то есть материализовавшаяся «вдохновение» поэта Чарского; – пушкинскую Чернильницу – «подругу думы праздной», в которую перевоплощается, воткнув гусиные перья в прическу, дирижируя и отбивая поэтический ритм пером, сменив застенчивость и скованность графини на лукавство и озорство. Артистичные, легкие, скрупулезно точные преобразования эти не только служат украшением спектакля, но и таят в себе нештучную мысль – о повторности характеров, судеб, любви во времени.

Весь спектакль построен на одолении – малого и неудобного пространства; контрастной, диссонансной литературной основы; сложных мизансцен, пластических и внутренних задач режиссера, и наконец, – самих себя. У Кутеповой, Агуреевой – роли не просто следующие в списке сыгранных, но новые и другие. Разумеется, спектакль о легендарной любви и любовном томлении, о недостаточности чувств, об умирании великих страстей в человеке. Любовные сцены сыграны разнообразно и жизненно. То, что происходит под алыми шелковыми полотнищами предоставлено вообразить зрителю. Смешное обильно присутствует в спектакле. Мозучий римлянин Флавий, насытившись Царицей, храпит на ее ложе и отказывается от дальнейших ласк. Эстет Критон мучит ее лекциями по античной истории, чем утомляет и Клеопатру, но и хор, изнемогающий от словоговора. Лишь одна ночь любви – с самым юным и прекрасным (Павел Баршак) – сыграна в лирическом и трагедийном ключе.

Однако спектакль Фоменко прежде всего о Поэте, поэтах, поэзии. Невидимый Пушкин присутствует, его тоска и легкость, его душевное веселье и несравненный юмор. Им осеняется поэтическое братство, в которое допущен и Чарский, даром что стесняется собственных бездарных стихов. Здесь и нищий итальянский импровизатор, который за миг до вдохновения читает прохудившиеся штаны.

Карэн Бадалов – Синьор Пиндемонти, подобно акробату-канатоходцу спускается с высоты, и в круге света прильнув к стене, пребывает в трансе замедленных экзотических

движений под музыку Паганини. Похожий на скрипача-виртуоза худобой, длинноносый, острым профилем, из ритма и «духа музыки» увлекает рождающийся стих.

Он никогда не знал мучительной гонки за временем и модой. Сам того не ведая, иногда ее зачинал. (Кажется, именно у Фоменко актеры первыми на сцене стали читать ремарки, общаться и объясняться с помощью повествовательных, прозаических текстов и пр.) Улыбался под усами (наверное, улыбается и сейчас из нынешнего своего запредельного далека), наблюдая за тем, как некоторые его театральные собратья, изо всей мочи стараются «поспеть и удивить».

Увлекательно всматриваться в мерцающую, меняющуюся «плоть» его спектаклей, когда простые предметы и звуки, «дотошные» детали, краски, свет вдруг обретают новый смысл или вечные смыслы. Он овладел пространствами, волшебю превращая малое в большое.

В «Триптихе» показал свою власть постановщика – зодчего. Ощущение бесконечности, воздуха, космоса, мироздания возникало не только потому, что была убрана стена, отделяющая камерную площадку от лестниц и переходов фойе, но еще и достигалось игрой света и тьмы, белого и черного, эхом повторяющихся звучаний – пением Лауры, треском кастаньет невидимой уличной плясуньи, стуком деревянных сабо Доны Анны по каменным ступеням, контрастами масштабов: креста и огромной его тени на каменной стене; величественной статуи и реального, убитого на дуэли Командора, который в спектакле представлен маленьким человечком, вертявым и суетливым, у подножия собственного монумента в рыцарских доспехах.

Телевидение, при всей его технической оснащенности, не справлялось с его творениями, их утонченностью, живой подвижностью, игрой интонаций, музыкальностью. Снимая на видео работы Фоменко, ТВ их искажало, огрубляло.

Иногда являлась странная (некорпоративная) мысль о том, что было бы хорошо, если бы о Фоменко писали не критики, а талантливые писатели. Его спектакли требуют особенных,



единственных слов не для объяснения смыслов (у Фоменко многовариантных, не допускающих окончательной определенности, мерцающих, текучих), а хотя бы для запечатления на будущее.

Какой соблазн, какое наслаждение записывать их, буквально и неотступно, по свежей памяти, по горячему следу вести нечто вроде дневника, театрального «подневника» или «повечерника».

ОТСТУПЛЕНИЕ ПЯТОЕ.

ЖИЗНЬ ОСТАЕТСЯ ВСЕ ТА ЖЕ...

Странная фигура – узкий, в длинном пальто, чуть согбенный человек, за пюпитром, со свечой, в углу сцены, похожий на последние фотографии Чехова в котелке и пенсне. Зануда? Педант? Уподобленный Чехову чеховед? Негромко и назойливо на протяжении спектакля подсказывает актерам: «Пауза... Пауза...Пауза...» На него оглядываются. Его слушают. Потом не слушают. Раздражаются. Самая сердитая из всех Маша – Полина Кутепова машет на него рукой, бросает в него подушкой-думкой. Кто-то в досаде чуть ли не плюет в его сторону. На Чехова – не плюнешь и подушку в него не бросишь. Значит – не он. Чеховский фантом? Мираж? «Человек в футляре», «человек-регламент», трактующий о своем создателе? Олицетворенная ирония по поводу окостеневших штампов, стереотипных представлений о том, как надо ставить Чехова.

За пеленой полупрозрачного шелка – растущеванная в контурах картина. Все – в дымке, в тумане, в смутности. Настроение рождается от интонаций не слушания, не общения друг с другом. Вроде бы и не ново. Смысл производимых слов не более важен, чем их звучание.

Зима... Мороз на берегу большой холодной реки, в провинциальном городе, который опостылел, обрыдл сестрам, но кажется привлекательным с его здоровым климатом, чистым воздухом, глубокой рекой недавнему москвичу Вершинину. Чеховская вариация на тему: «из Керчи – в Вологду и обратно». Одних тянет туда, другие с удовольствием уезжают оттуда, из Москвы, в город Н. Потому, что «жизнь

езде одна и та же...» И какое дело сестрам Прозоровым, что в городе кто-то избрал чуть ли не паровоз! Они – от этого не стали счастливей. Как не стали счастливее мы от изобретения атомного реактора или компьютерных систем. Влекомый мечтой, тоской, томлением по другой, не здешней жизни, в счастье и несчастье человек не всегда зависит от внешних обстоятельств. Но – от себя, своей кармы, случая, «рока», судьбы. Чеховское вечное – «среда заела», видимо, в полной мере исчерпало себя. ...

А государственная дума – та же самая, что нынешняя, со своими Лужковыми и Платоновыми, новыми Протопоповыми или бывшими Ельциными. (Который в уходе за очередной очаровательницей, подобной Наталии Ивановне, помнится, грохнулся в дождевую канаву. Едва выудили.)

Ничего особенного неизвестно о Михаиле Ивановиче Протопопове, кроме того, что он влюблен в Наташу, катает по саду коляску с младенцем и слушает в глубине покинутого сестрами дома трогательный романс о Деве. Во время пожара Андрей вполне может играть-пиликать на скрипке и тосковать. Одежду погорельцам пусть таскают сестры и сторож Феропонт. У них на это есть силы, а у Андрея нет, и у старой няньки – тоже нет. Тринадцать человек не сидят за именным столом. Только двенадцать. Чехов ошибся.

Замерзшие на морозе сестры с головой обмотаны платками. У младшей Ирины еще и белоснежный платочек повязан под теплой шалью – ситцевый или батистовый, чтобы уши не продуло. Так совсем еще недавно укутывали детей. Теперь уже не укутывают. У Маши – зеленый, с буфами и баской зимний на вате жакет.

«Оля...Оля...Оля...»

«Маша...Маша...Маша...»

Уговаривают друг друга не сердиться, не раздражаться и не реветь, как старшая. Но здесь и эхо – напоминание о чужой, другой жизни и времени, которое далеко, но почти такое же как сегодня ...

В персонажах отсутствует чрезвычайное. Наталья Ивановна – вовсе не шершавое

*Новый театр, старая сцена**ВМ*

«Три сестры».
Г. Тюнина – Ольга,
П. Кутепова – Маша,
К. Кутепова – Ирина.
Фото В. Баженова



животное. Миленькая мешаночка в бордовом платье. И не орет, увидев вилку в коляске Софочки, а горько рыдает... Испугалась за дочку, а вовсе не оттого, что решила раз и навсегда навести порядок в прозоровском, покинутом хозяйками, доме. Ничем особенно она не виновата. Ошиблась, выбирая мужа. И Андрей ошибся. Его унылая скрипка, одышка и вялость, и рыхлость, ей, ловкой, кругленькой, ладной, не годятся. Она, конечно, любит своих Бобика и Софочку и печется о них, но надо было бы ей за Протопопова выходить.

«Пауза... Пауза... Пауза...» подсказывает похожий на Чехова очкарик. Все за столом. Звон бокалов, металлический стук вилок и ножей. Колокольчик звенит. Бьют мамыны старинные часы. По ремарке они должны бить. Но – «Бом – бом – бом...» произносят действующие актеры. Бом – Маша... Бом – Ольга... Бом – Ирина... Часы бьют человеческим голосам. В них – и в сестрах, и во всех остальных людях – время. Барон – Бом... Солёный – Бом...

Слышится знакомое – «Не свисти, Маша...» А она сидит в мерихлюндии, надвинув маленькую шляпку на лоб, чтобы никого не видеть. «Москва... Москва... Москва...», или «Здоровая сильная буря...», или Машино «Яйду... Яйду...» Повторы, удвоения знакомых реплик. Они звучат по-другому чем прежде. Причитанием-уговариванием себя или других... И важны – не слова, а звучания, сочетание звуков... Весь спектакль Фоменко – на интонациях...

«Как вы постарели...» – еще одна знакомая фраза. Слышим и видим Вершинина – Рустэма Юскаева, огрузлого, располневшего, без талии, без выправки. Единственно примечательное в нем, бесформенно мягком, без погон, с отчетливо видимым брюшком, стертой речью, – это то, что он приехал из Москвы. Так пожелал режиссер. Вывести на сцену подполковника русской армии, в котором особенно только то, что он – из Москвы. Он не видный, заурадный. Она его «выдумала». Но влюблены они оба по-настоящему. Украдкой, замирая от тайны, держатся за руки, сидя на маленьком диванчике в рождественскую ночь. И как нежно, трепетно он смотрит, когда Маша, с ладошки, по-детски ест пирог, не рассыпая

сдобного теста и капустной начинки. Фраза такого Вершинина – о квартирных кочевьях с сумасшедшей женой и двумя девочками, о железных кроватях и постоянно дымящей печке – она ведь и об офицерах нашей нынешней разоренной армии.

Гранатовые четки в тонких пальцах Солёного – Карена Бадалова. Нисколько не претенциозен, умен. Искренне видит себя – Лермонтовым, таким же одиноким, невыносимым для людей, нелюбимым. Чудовищную фразу о «зажаренном и съеденном младенце» произносит намеренно, понимая, что именно происходит в доме Прозоровых, с желанием довести до истерики самозванку – хозяйку Наташу. Истинно, глубоко, страстно любит Ирину и нелюбим. Оттого опасен.

«Низенькие люди». Чебутыкин – первый из них.

Снова вслушиваемся в повторы имен, угаривания: «Маша... Маша... Маша...», «Оля... Оля... Оля...» Заикающийся смех Тузенбаха – молодого, некрасивого, с прекрасными глазами, который может широко, всем ртом, улыбаться и не умеет смеяться. После слов о перелетных птицах – смех, как гусиное скрипучее кряканье. Всклип в себя и заиканье. Не получается у барона смеяться.

Шинель отца-генерала на Ольге – Галине Тюниной. С первого же акта, как прикосновение к теплу прошлого, осязание умершего отца. Ходит в шинели, как в домашнем халате. В последнем акте, когда появляется начальницей гимназии, вся в синем, немедленно берется за шинель – последнюю связь с жизнью, которой в этом доме уже не будет...

Наташа, обиженная, плачет, спрятавшись под шубами и пальто в прихожей. Все остальные цепочкой обходят сцену по дальнему плану – за прозрачными занавесами. Цепочка людей, цепочка свечей. Взвываясь за руки, они Наташу минуют с осторожностью. Они все – свои, родные, любимые. Она – чужая. Цитата из «Синей птицы». Цитата из прошлого МХТ, а не нынешнего, у которого нет памяти... Идут за Синей птицей счастья – бесшумно, на цыпочках, представляя и от Художественного театра, и от чеховского времени. Все свои, тогда как Наташа – чужая...

Новый театр, старая сцена

Итальянский язык Ирины – музыка чужого языка и ненужность, бесполезность его. Переступает по спинкам стульев, опираясь на руку восторженного Тузенбаха. Шагает выше и выше, а кажется, что она идет по воздуху... Его любовь – в том, как он расшнуровывает ей, озябшей, с мороза, – тонкие ботинки, как греет ее ступни в ладонях и натягивает на них шерстяные теплые варежки.

Кулыгин деловито и озабоченно говорит о персидском порошке для ковра и зимних занавесках, которые нужно поменять на летние. Скатывает и перегнув пополам, прислонив к колонне, усаживает ковер, как человека.

Фоменки – творение Мастера. Их тоже ни с кем не спутаешь, даже тогда, когда в соответствии с изменившейся ныне структурой театров-стационаров, более открытой, чем прежде, они играют в чужих спектаклях.

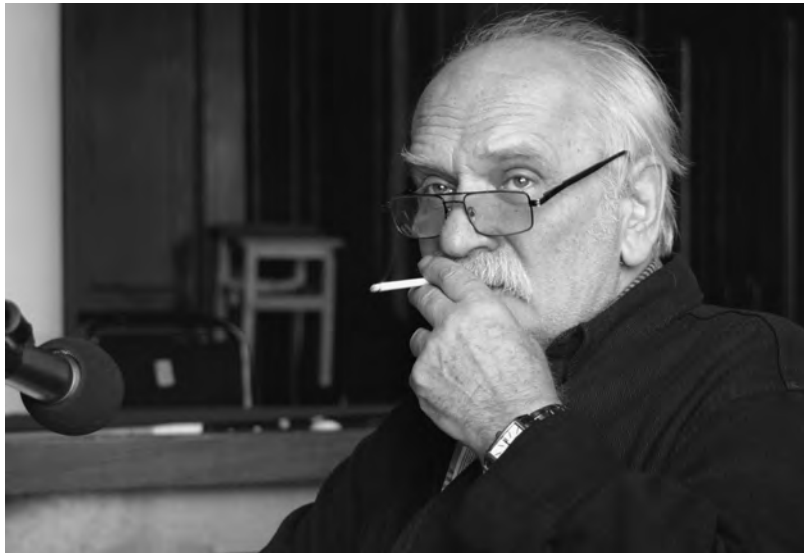
Вместе с Мастером они искали и воплощали поэзию на сцене, зная, что и проза не прозвучит, если не найдены нужная интонация и ритм. Не только модуляции их голоса, но и гибкие тренированные тела музыкальны: несут «знак» и «мету» Фоменко, его легкость. Предшествующий труд спрятан, усилие неощутимо. На больших и малых, сложных, ломаных сценических площадках, на горизонтальных и вертикалях пространства они способны выполнять любые задания. Живут, растворяются в той световоздушной среде, в симфонии звуков, которую творил на сцене их режиссер. Постепенно, выборочно дополняясь – за два десятилетия сложилась большая семья художественных «единоверцев».

В составе мастерства «фоменок» – каскад, фейерверк, сверкание импровизаций в границах режиссерского замысла; недосказанность зримого и звукового намека. В актрисах – неутомимость и хрупкость, незащищенность и выносливость, странность, нежность и дерзость. Уверенные в своем мастерстве, они способны естественно и достоверно дать ощущение реальности (что и делают на экране, востребованные в кино, участники исканий новой российской кинорежиссуры), но и пережитой внутренней гротеск, гипербола доступны им.

С годами мужчины почти сравнялись с блистательными женщинами труппы. Их сегодня порядочное количество. (Даже нелепая, страшная для коллектива гибель талантливого Юрия Степанова, погибшего в ночной автомобильной катастрофе, не разрушила единства.) Что касается актрис, то «великолепная четверка» – Галина Тюнина, сестры Кутеповы, Мадлен Джабраилова, участвуя даже не в спектакле, а в одном из последних, традиционных для «Мастерской», весело-грустных капустников, грацией кружений, поворотов, синхронном ритмов, искусством реплик, переменчивостью интонаций, виртуозным словоговорением, сыграв «дам приятных во всех отношениях», произвели сенсацию. Вступая в общение (борение) с молодежью (группой стажеров, которую Фоменко дважды успел набрать), которая слитным множеством присутствовала тут же на сцене; насмешничая, укоряя, отстаивая себя под натиском времени и новых пришельцев, четыре исполнительницы произвели «потрясение» не только в публике, допущенной на праздник, но и в «холодных критических умах» (тех, кто в закатные годы Мастера не без удовольствия «покусывал» театр и стареющего льва – Петра Наумовича). Итог общего совместного двадцатилетнего труда – открытие новых сфер актерской свободы.

Откуда в нем, восьмидесятилетнем, была эта сила страстей, нескончаемость больших и малых фантазмов, рожденных талантом и тайной подсознания, возникающих «из воздуха»; пугающая ленинцев неутомимость? Так теперь не работают режиссеры, имея в своих рядах множество мнимостей. Так в недавнем прошлом работали Товстоногов, Эфрос, Ефремов, едва завершив спектакль, начинали новый, тянули нить, ткали полотно судьбы – своей и своих актеров.

Театральные гении умерли. Почти все и, кажется, что сразу. В этом мы несчастливее людей двадцатых годов, столь же переломных, смутных. Тогда шестидесятилетние, со-рокалетние великаны были живы. Даже умиривший Вахтангов успел «взметнуть», богато одарил учеников-артистов и режиссеров на десятилетия вперед. В эпоху революционного

Pro настоящее


катаклизма гиганты продолжали «линию», а не рвали ее. Великая культура России была в них самих. И ниспровергатель Мейерхольд, перелистав мировую театральную историю, практически освоив ее, являлся человеком культуры, а не разрушения.

Теперь ушел и Петр Наумович Фоменко. Он был им ровня. Быть может, последний – до следующего духовного подъема нации и страны, неразличимого в тумане грядущих лет. Если греческое слово «*aristos*» означает «лучший», то Фоменко был Аристократом нашего театра.

Он не обвинял время российской смуты во всех грехах, и не оправдывал им себя. Ощущение конца света (как это бывает на сломе веков) его не посетило. Он избегал борьбы. Наверное, в нем жило сознание, что любая борьба художника уничтожает, даже борьба с самим собой.

Ученики стали мастерами. Как и все сегодняшнее актерство, участвуют в антрепризах, иногда даже появляются в сериалах, но редко и лишь по строгому выбору (при жизни Мэтра, под его скептическим, ехидным, «контрольным», взглядом иное было бы невозможно). Но дело его жизни, непрерываемое, непрерываемое, – продолжается здесь, на Кутузовском.

Научившись у Петра Фоменко неукоснительному соблюдению своего человеческого

и артистического достоинства, на телеэкране и в СМИ они не рассказывают автобиографий, не делятся интимными подробностями, впечатлениями от увлекательных (и завидных) гастролей в Японии или в Европе. За рубежом они и сегодня ездят часто, вероятно – больше всех московских театров, надолго и без всяких стараний великолепной администрации. Не публичные, как их Фома, не разглагольствуют о «высоком», не участвуют в дилетантских спорах о судьбах русского стационарного театра, например. Они в таком именно работают, в театре не декларируемой, но ощутимой художественной «идеи»; избранного, осмысленного репертуара; со своим (а не случайным) зрителем, которого, кажется, не коснулась чумная порча последних лет. Они заняты делом, и если говорят (не часто), то с подкупающей искренностью, теперь – с печалью и болью о том, как долго были-жили бок о бок Мастером – счастливые, счастливейшие.

(Окончание следует)

Даны фамилии актеров, которых в спектаклях видел автор статьи, хотя некоторые из них не были заняты в премьерных показах.