

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

КУРСИВ

«Третий выбор», новый спектакль Валерия Фокина – пример того, как, изменяя шрифт, изменяешь письмо. Достаточно вместо прямых букв поставить указание – «курсив», и вот уже читаешь на удивление иное послание. «Третий выбор» – возвращение к «Живому трупу» Л. Толстого. Пьеса ставилась в Александринском театре теперь уже четырежды: в 1911 с Романом Аполлонским в главной роли в режиссуре Всеволода Мейерхольда и Александра Загарова; в 1950 с Николаем Симоновым, постановка Владимира Кожича и Антонина Даусона и дважды за последние десять лет в режиссуре Валерия Фокина. Если же в список включать актеров, то в Александринке было еще два знаменитых Протасова – Николай Ходотов и Илларион Певцов. Пьеса Толстого отчасти сделалась более актерской, бенефисной, чем режиссерской. Отличительной особенностью самого близкого к нам «Живого трупа», фокинского, (2006) было, не побоюсь это сказать, взвешенный академизм. Качество, присущее этому режиссеру теперь, когда им пройдены искусства разных «измов», традиций и реконструкций. Кажется, что ему без труда дается любая театральная форма, которую выберет его режиссерское мышление и его режиссерские память и знания. Он точно прочитывает и мы, зрители, ясно читаем. Так, Фокин для первого обращения к «Живому трупу» выбрал урбанистический ход – и городом, погубившим Протасова, сделал Петербург (в согласии с одной из версий пьесы). Этот город, постоянное место действия в александринских спектаклях Фокина, видимо, символизирует некий порядок классики, благообразную, хотя и невеселую, упаковку современного хаоса. Петербург для Фокина – это видимость, декорирующая сущность. Фокин тогда (начиная с «Ревизора», «Женитьбы», «Двойника» и первого «Живого трупа») почувствовал, как говорят, вызов времени и показал его «лик» в тот момент, когда общество способно еще обличить самоё себя,

когда страшным стало «несогласие нашей жизни с нашей совестью» по словам Льва Толстого. В том «Живом трупе» был взгляд на жизнь с некоторой умственной высоты, с отчуждением от хаоса. Декорация занимала важное и по праву нескромное место: огромная лестничная клетка – с лифтом, переплетением лестниц и ажурными решетками. Чугунная красота оплетала полутемную сцену, распространяясь во все стороны. Сценическое воспроизведение литейного мастерства, выпуклый цветочно-лиственный декор – на первом плане, это собирательный образ второй столицы (красота, забитая в металл). Так выглядит экстерьер его, города, вне туристских достопримечательностей, и ныне – в сером, тусклом колорите, со впадинами темноты и мрачной стройностью. Лестничные интерьеры же в бывших доходных домах Петербурга славились витражами,

П. Семак – Федор Васильевич Протасов.
Фото К. Кравцовой



ныне забитыми фанерой; и подъемниками, сейчас наглухо закрытыми или еле ползущим лифтом с испачканными стенами и изгаженными углами. Бывшие «парадные» давно сделались «черными». Не заходя в квартиру и не покидая лестницу, можно понять, что делается за пределами площадки. В миру. На площадке, так тщательно и стильно воспроизведенной художником спектакля «Живой труп», происходили все события толстовской пьесы. «Лестничная клетка» – название одной из пьес Людмилы Петрушевской, уже ставшей классикой. Валерий Фокин и сценограф Александр Боровский словно «услышали» переключку двух пьес XX века, услышали призыв одноактовки, и сделали свою, хотя и подлиннее, на два с лишним часа, и примерно о том же. О том, что жить негде и нечем. О том, что утрачено нравственное единство общества. Оказалось, что перенести прошлое в настоящее (или наоборот) легко, и для этого ни авторам, ни зрителю не нужно ничего преувеличивать или маскировать. Судьба Протасова – не исключение в прошлом и в настоящем. В небольшой заметке 1890 года «Для чего люди одурманиваются?» Толстой писал, что ясность сознания – необходимое условие решения «вопросов жизни». Одурманивание (например, пьянство) – попытка оправдать все то неправильное, что люди хотят делать. «Чуть-чутьные» изменения влекут за собой «громкие, ужасные последствия». Их мы тоже знаем: «безмыслие и безчувствие». В истории падшего человека у Фокина выделялось не столько толстовское прокурорство, сколько сочувственное отношение к судьбе мыслящего человека в наше время. Современная история разворачивалась негромко, чуть отстраненно, с вниманием к психологии «паралича воли» и причинам, вызывавшим этот паралич. Причиной был не алкоголь, – сознание людей одурманивалось. Движение общественной мысли шло вхолостую, Протасов ни за кого не хотел и не мог «голосовать». С тех пор, после 2006, в афише Петербурга появился еще один спектакль о нежелании вставать в любой строй, об автономии интеллекта. В Малом драматическом Лев Додин поставил «Врага народа» о современном герое – человеке, отказывающемся от

всякой партийности, ибо она есть ни что иное как психология толпы, её большинства или её меньшинства. Роль стойка наших времен сыграл Сергей Курышев. Спектакль Додина (2013) прозвучал вызовом гражданственности, как её понимает активная и она же агрессивная часть общества. Такого верного по назначению Ибсена наша сцена еще не видала. Таковую идейность, не извращенную моментом и пошлостью, вычитать у Ибсена не хотели даже специалисты. Доктор Штокман Курышева на афише и в программке противостоял знаменитому Штокману Станиславского – они изображались двумя профилями, обращенными друг к другу. Иные времена, иные нравы, иные выводы, иные позиции. «Самый сильный человек на свете», – говорит Штокман, – «тот, кто наиболее одинок». Одиночество мнения, независимость и свобода в абсолюте, – невозможные всегда и ныне, – у доктора Штокмана были прямотой и ответом XXI веку, начавшемуся в массе политизированно и ангажированно. Протасов 2006 года тоже жертва идеологического насилия. И то, что в первый раз было исполнено волнующего драматизма, в курсиве имеет свойства едва проступающего через благородную театральную оболочку сарказма. В нынешней параллели между доктором Штокманом и Протасовым 2015 года появилась полынья, то есть различие. Оно состоит в том, что Штокман Сергея Курышева брошен всеми и в конце-концов хочет быть брошенным – ни близкие, ни родные с ним не останутся. В спектакле Додина отчаяние вырабатывает позицию героического стоицизма. Пусть его никто не видит и не понимает. Отчаяние Штокмана – сила. Отчаяние прежде Протасова, Сергея Паршина, было медленным и гордым схождением в никуда. Отчаяние Протасова в исполнении Петра Семака – это слабость брошенного человека, не способного чему-либо противостоять. Он потерял опору, внутренний стержень и упал, согнулся как стебель, сломанный ветром. Опорой же его была и остается теплота домашнего очага. У Фокина в курсиве – человек, который ошибся, проиграл и испугался одиночества.

В клетке, в которой жил Протасов фокинского «Живого трупа», стояла стопка книг.

Он их не читал, но жил рядом с ними. Это была отсылка к судьбе и опыту интеллектуала. Сам Протасов, оказавшись на дне жизни, не терял ничего из присущего ему духовного аристократизма, хотя роль его играл актер (Сергей Паршин), ни на какую сословность не претендовавший. У выгодной по всем прежним постановкам роли режиссером и актером отняты были все ее эффекты. Паршин не позировал, не суетился. К романтическому коллапсу Николая Симонова никто не стремился, да и он был бы неуместен. Своего героя Паршин видел умным и мало разговорчивым. БИЧом – бывшим интеллигентным человеком. В ночном свидании с князем Абрезковым Протасов–Паршин, лежа на боку, с бутылкой в руках, пытался объяснить свое падение, свое положение – и бросал эту попытку за безнадежностью слов. Это была одна из лучших сцен, пожалуй, самая интимная и теплая в спектакле, сознательно холодном, отчужденно рациональном.

Князь Абрезков (Николай Мартон) выходил на лестничную площадку к Протасову–Паршину в исподнем, и великосветский шарм выносил с собой, сюда, на дно жизни. В «Третьем выборе» Николай Мартон снова князь Абрезков (название новой версии «Живого трупа» из текста Толстого – есть три выбора для человека с «параличом воли»: смириться, бунтовать или устраниться. Протасов идет по третьему пути). Роль князя Абрезкова – явный и самый заметный актерский курсив. Мартону дозволена свобода, он не крепостной режиссерского замысла, что приводит к коррекции образа в сторону комизма. Мартон «впадает» в комедию, чуть ли не салонную, комикует, делает это со вкусом, изящно и тонко, что сразу же сообщает князю-аристократу качества не унывающего шутника, бонвивана и подкаблучника: он «подъезжает» к мадам Карениной, матери Виктора, получая тут же по рукам, и продолжает свою линию дальше, не исправляясь в сторону прежнего, его же, аристократа лестничной клетки. Поведение Абрезкова–Мартона – это компромисс (жесты, интонации, взгляды) между вздорными женскими требованиями (невозможно молодому человеку-девственнику вступать в брак с разведенной женщиной, причем, в брак, не

освященный церковно) и трезвым мужским взглядом на отношения полов (Виктор любит Лизу Протасову, Лиза любит Виктора давно, себе не признаваясь в этом – так зачем препятствовать их союзу?). Мартон удивительно «многогоречив» и разнообразен. Он чуть-чуть опереточен. Наклоненную к комизму режиссерским курсивом сцену на верхней площадке спектакля между Карениной и Абрезковым дополняет лакей – какой-то допотопный орала, родственник чеховскому Фирсу, соблюдающий ветхозаветные обычаи дома: стоять столбом с подносом на руке, надевать никому не нужные на лестнице перчатки, объявлять гостей с полным набором титулов. Гости, между тем, являются и, собственно, живут на переходах лестничной клетки, и важному старику-домоправителю приходится чуть не топтаться у них под ногами. После вступления и импровизаций Мартона–князя курсив «Третьего выбора» сообщается другим исполнителям, как бы эпидемически распространяется по всему спектаклю. Актеры чувствуют и то, что они играют в театр неких устаревших «салонных фигур», и что вместе с тем это идейная драма, и то, что запретов в реализации такой амбивалентности нет. Спектакль снят с тормозов строгости и холодности. И старшая в семье, мать Лизы в исполнении Марии Кузнецовой, и ее подруга (Елена Липец), и гранд-дама Каренина (Светлана Шейченко) образовали некий женский комический клуб внутри «Третьего выбора». Рыжеволосая старушенция-подружка обегает весь нижний этаж спектакля, как только узнает о том, что утопленник Протасов жив: новость должна разлететься на все четыре стороны! Небольшая, по сути вспомогательная роль вносит в режиссерский текст гоголевскую или островскую насмешливую суетливость и подробность. Но раз с наклоном, с курсивом, играет окружение, не может остаться прежним и главный герой – Федор Протасов. И не остается. Поначалу перед нами тот же поверженный ниц интеллигент с мукой во взоре – новый исполнитель, Петр Семак, умеет глядеть с такой тоской в зал, что лицо его превращается в какую-то неподвижную трагическую маску. Никаких книг ему не положено. Он лежит в той же клетке,

но в иной стадии болезни: из фигуры речи паралич как будто превращается в физическое состояние. Умывает, переодевает и кормит его Маша, педантичная, безразличная, похожая на случайную волонтерку. Она пытается победить горизонталь его существования, освежая лицо и одежду, но поскольку душа и мысли, а также мужская составляющая Протасова все так же парализованы, она попросту его бросает. Выражение лица пациента во время всех гигиенических процедур остается кисло-сладким (сладким от близости Маши, – ведь другие смотрят на лежбище Протасова сверху вниз и брезгуют приблизиться, опуститься до него, а «кислота» – это остаток от трагизма). Позднее, после неудавшейся попытки застрелиться, Протасов–Семак «надевает» на лицо другую маску: страха, физического ужаса, от чего меняется смысл его истории. Его судьба – третий выбор, отказ от какого бы то ни было решения. Судьба без выбора, все тот же окончательный паралич. А когда в главном протасовском монологе герой обращается к следователю с обличительной речью (в которой блистали некогда на той же сцене Николай Ходотов, Илларион Певцов и Николай Симонов, каждый со своей интенцией), закрадывается сомнение: почему Протасов, вместо того, чтобы объяснить, от кого он регулярно получал по сто рублей в Саратове, значась утонувшим, темнит и переводит стрелку на «высокие материи»? В пересказе кажется, что александринский спектакль решен прямо-таки в сатирическом жанре – ничуть не бывало. Это драма с таким глубоким ироническим подтекстом, что его обнаруживает лишь курсив. «Третий выбор» – комедия в том же смысле, что и другие мрачные петербургские спектакли Фокина. Например, «Двойник» по Ф. Достоевскому: с прыгающей диалектикой юмора в каждой реплике.

О Семаке в Александринке нужно еще добавить, что это его вторая роль на академической, старейшей сцене Петербурга. Только что он дебютировал здесь в «Воспоминании будущего», где шел буквально по следам знаменитого Ю.М. Юрьева–Арбенина. Задача была поставлена режиссером, актер (в родном Малом драматическом у Льва Додина

почти всегда социальный герой!) сумел слиться с потоком стилизации и театра представления. Трансформация в «александринца» удалась, а ныне в тех же стенах он, опущенный ролью «на дно жизни», пробует опять-таки новую для себя манеру: статичного театра, буквально – портрета-маски.

Решительно изменился по сравнению с «Живым трупом» остальной состав исполнителей. Бывшая Маша (которой все-таки удавалось на время выпрямить Протасова) – Юлия Марченко – теперь стала Лизой Протасовой; по сравнению с прежней Лизой, Мариной Игнатовой – она более изысканна и, может быть, менее ярка. Воротник пальто у Каренина она все так же поправляет – робко, не с таким вырвавшимся жестом собственницы, как некогда Лиза Протасова Игнатовой. Она провозжала Каренина к мужу, чтобы с ним соединиться, но неволько выдавала себя именно этим самым воротником на пальто Виктора, уже ставшими (и воротник, и Каренин) ее ответственностью. Как раз по части курсивности, то есть затаенной иронии, первая фокинская Лиза была более отважна, более саркастична. Виталий Коваленко, бывший Каренин, в паре с Игнатовой играли наэлектризованную театральностью, «правильную» (пошлую) любовь. Актеры как будто выставляли напоказ, слегка издеваясь, христианско-нормативную любовь в ее полном согласии с обыденностью и делали это с каким-то истинно толстовским безжалостным осуждением. Они, Игнатова и Коваленко, не стеснялись театральности, они ею бравируют. Как в театре трагедии, к которому так близка Игнатова (Федра, Мария Стюарт в БДТ и, кстати, такая же курсивная, чересчур театральная Аркадина в «Чайке» – эта роль ею сыграна, как и Лиза, в Александринском театре). Первая пара в «Живом трупе», как и Протасов, выглядели крупнее, благодаря природным данным этих актеров и более энергичной, сильной атмосфере спектакля. В «Третьем выборе» играющий «народ» (то есть состав исполнителей) и помолодел, и словно помельчал, а рывки живописи стали скорее акварельными пятнами. У Андрея Матюкова новый Виктор Каренин близок к карикатуре, сделанной все же выразительно,

пониманием контура этой фигуры (худенький, нетерпеливый «жених» – Матюков играл в фокинской «Женитьбе» Анучкина) и каждого жеста, с «петухами» в голосе, трусливой преданностью и вечным испугом маменькиного сыночка. Новые краски Виктора Матюкова из совершенно другой гаммы, нежели у Коваленко («баритона» жениховской темы, вяловатого и тяжеловатого). Матюков кажется легким, мотыльковым, нервным в партикулярном платье и в мундире.

Александровым ранее был Алексей Девотченко («актер-активист», как неумно додумались называть этого замечательного артиста на «Эхо Москвы»). Злобным смешком, глухим и резким надрывом, бешеным темпераментом, гневным «проникновением» Александров-Девотченко способен был до смерти напугать (и пугал!) всю лестничную «тусовку». Он озвучивал немой вызов Протасова, он становился широко шагающим и непривычно громким бунтом его. Протасов и Гений «Живого трупа» были внутренне связаны. Новый Александров – Иван Ефремов – берет «свое» более голосом, криком, чем, хотя бы наспех, очерченным своеобразием, «гениальностью». Пока что этот Гений – случайный ходок на лестничную площадку. Новая Маша – Олеся Соколова – загадочна, танцевальна и эгоцентрична. Ее волонтерство – способ разрешения личных проблем, это второй план – и только. Правда, и в первом варианте Фокина толстовская Маша с ее любовью к Протасову, заодно и степь, и цыганщина и «воля», в спектакле никак не участвовали. Зато сторонняя, внешняя, «моторная» жизнь, ее ритмы и правила с приходом Маши-Марченко проникали в подполье Протасова. Теперь Маша является тоже из какого-то пункта, где раздают судки с едой и учат медсестринским навыкам, но похожа она больше на фею, чем на медсестру.

Учитывая повсюду ощутимые поправки курсива, пьеса о погибшем члене общества понемногу становится мелодрамой, пусть с иронией ли, сарказмом, насмешкой, но простой историей. Ее сквозная тема – любовь. Один пафос (гражданственный) заменен на другой (эмоциональный). Оба пафоса лишены мании грандиоза. Это будничные стороны петербургского

бытия. Темы любви – искренней, ошибочной, тайной, обиженной, не утихшей – вырываются на простор «курсивного» спектакля. Протасов любит Лизу, Лиза любит Протасова и Каренина, Саша любит Протасова, Каренин любит Лизу и Протасова, а князь Абрезков (невеста сколько лет) любит Каренину-мать. В сцене очной ставки Протасов бросается с криком к Лизе: не для того, чтобы просить прощения, а для того, чтобы вернуться под крыло надежной семейной любви, и его пресекают в этом полете-прыжке бравые полицейские. В общем любовном, многолинейном угаре состоит еще одна неожиданность (курсивность) спектакля. Так проявляется, я бы сказала, раскрепощенность и «отдых» Фокина, который после театрального аффекта, реконструкции, моделирования «Воспоминания будущего» по мотивам мейерхольдовского «Маскарада» снизошел до старой как мир драмы, до любовных перипетий, до любовно-криминального сюжета и очень неплохого актерского ансамбля. Все, что было драгоценно в «Живом трупе», сохранилось и в «Третьем выборе»: изумительная прозрачная, кружевная сценография Александра Боровского с улетающей ввысь кабиной лифта (где стреляется Протасов) и падающей в преисподнюю жизни клетью; с геометризованным модерном на заднике и эклектичным «чугунным» узором лестничных ограждений по просцениуму; буквально нотированная игра светом – черные силуэты на заднем плане, подсвеченным неким серым (питерским) сумраком; общий сдержанный колорит костюмов – петербургская коричнево-серая гамма; конкретная музыка Леонида Десятникова, конкретная до отбивки ритма реплик и монологов и вдруг переходящая в концертное трио с мечтательными и драматическими музыкальными темами; сохранился, несмотря на выделенные курсивом иронические акценты и импровизации, лаконизм «речи», так отличающий Фокина от других режиссеров. И благородство – что ни говори, а такой театр не должен устаревать: умный, сдержанный, по-настоящему красивый, что для этого искусства так ценно и в конечном счете – обязательно.