

Вадим ЩЕРБАКОВ

ИГРЫ ГОРДОГО УМА

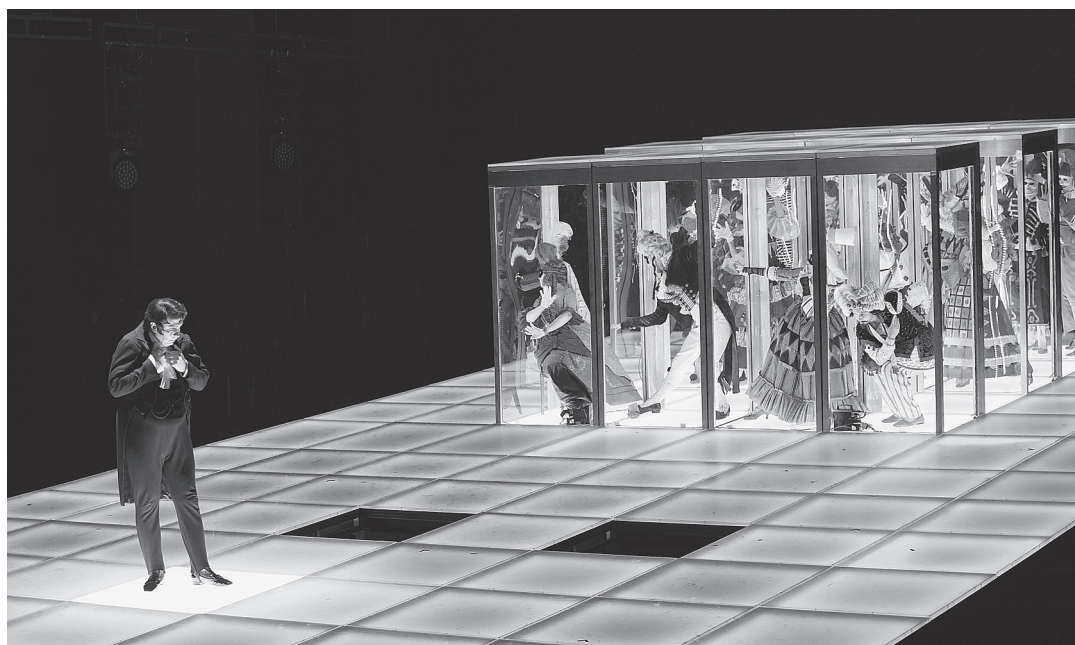
В Александринском театре снова дают «Маскарад». Как в феврале 1917-го. Валерий Фокин взгляделся в окружающую действительность и решил, что пришло время напомнить городу трех революций и миру – преимущественно, русскому – о том хеопсовом надгробии, каким стал для императорской России грандиозный сценический реквием Мейерхольда и Головина.

Отношения г. Фокина с режиссерским наследием Мейерхольда заслуживают специального разговора. Пока ограничусь лишь таким наблюдением: худрук Александринки работает преимущественно не со смыслами спектаклей Мастера, а с их образностью. Используя трюки, мизансцены, драматургические решения – в общем, фрагменты партитур Мейерхольда, г. Фокин создает новые произведения. Заключенное в них авторское послание никак не совпадает с теми содержательными идеями, которые вкладывал в свои творения Мейерхольд.

В фокинском «Ревизоре» материалом для режиссерских размышлений была прежде всего комедия Гоголя, а только затем – история ее

сценических воплощений и работа Мастера как их вершина. В случае со спектаклем «Маскарад. Воспоминание будущего» таким «первоисточником» стала именно постановка 1917 г. Собственно от Лермонтова в театральном тексте г. Фокина остались рожки да ножки – драма урезана более чем вдвое. Ревнителям «адекватной» инсценизации классики режиссер с явным удовольствием бросает жирную кость. Ну а я не в претензии: лермонтовский текст самоценен, любой желающий легко может с ним ознакомиться, а в театр, по моему глубокому убеждению, ходят не для того, чтобы

Сцена из спектакля





послушать пьесу, но ради встречи со спектаклем – уникальным и полностью никакими средствами не фиксируемым художественным произведением.

В «Красном колесе» А.И. Солженицын язвительно высказывается об ажиотаже вокруг премьеры мейерхольдовского спектакля. Мол, говорят о режиссере и художнике, а Лермонтов как будто и ни при чем. Это, конечно, несправедливо. Драма Лермонтова была предметом прочтения для Мейерхольда и его сотрудников. Пускай и с некоторыми вольностями культурно-исторических ассоциаций («вчитывание» Венеции XVIII века в контекст ампиричного Петербурга, например), но их творение стало последовательной и убедительной интерпретацией пьесы. Чего и сейчас иногда хочется душе, уверенной, что великие драмы необходимо смотреть в театре. Однако современные режиссеры – люди уж совсем своевольные...

Из смыслового поля спектакля Мейерхольда г. Фокин взял к себе в произведение только ощущение тревоги, какого-то края, обрыва, на котором обретается мир, и глубоко трагическую уверенность в том, что красота не может спасти мир. Эта мысль ранит больно, ибо красота явлена в новейшем «Маскараде» во всем блеске и силе.

Сцена Александринского театра раскрыта во всю ширину и глубину. Большую часть планшета занимает пандус из прозрачного пластика. Начинает спектакль лицо из публики – актер Николай Мартон в сегодняшнем аккуратном костюме с галстуком поднимается из зрительного зала на площадку, в руках у него пластиковый кулек, в каких носят еду из супермаркета. Взойдя на пандус, г. Мартон достает из пакета венецианскую бауту, надевает ее и встает со скрещенными на груди руками в позу, предудказанную пластической партитурой Мейерхольда таинственному Неизвестному.

В гастрольной поездке по провинции в 1908 г. Мейерхольд впервые применил выход персонажей на сцену через зрительный зал. В прологе «средневековой» пьесы Ф.К. Сологуба «Победа смерти» он сам и В.П. Веригина, играя Поэта и его Даму, в современных костюмах шли по проходу зала и

перебрасывались репликами про извозчика, на котором приехали. Они поднимались на сцену и входили совсем в иную эпоху. Тогда это новшество вызвало недоумение и гневный шепот публики. Теперь – прием этот шокировать, конечно, никого не может. Он стал привычным знаком, который просто связывает людей в зале и на сцене – публику и персонажей, – указанием зрителю: не смей думать, что написанное классиком тебя не касается!

Пластиковые квадраты поверхности пандуса обнаруживают способность подниматься и опускаться, превращаясь в прозрачные витрины. Рядом с облаченным в партикулярное платье г. Мартоном появляется экспонат в маскарадном костюме Неизвестного, каким его нарисовал Головин – плащ, камзол, колоты с чулками, белая баута между треуголкой и кружевами. На заднем плане из глубины подполья поднимаются другие витрины, в которых застыли персонажи ряженья у Энгельгардта. По другую руку от Неизвестного возникает фигура Арбенина. Прекрасные эскизы столетней давности обретают объем; в потоках ярко-белого холодного света роскошные костюмы масок старинной петербургской светской забавы посверкивают новизной как драгоценные яйца Фаберже.

Экспонаты оживают, выходят из витрин и в полутанцевальной пантомиме представляют сюжет потери браслета, флирта и торжества Звездича. Арбенин оказывается на переднем плане, лицом в зал. А за его спиной разыгрывается то, что мнится его ревнивому воображению. Под скрежет и «забой» современного тяжелого рока изящество маскарада оборачивается свальным грехом оргии. Драгоценная скорлупа костюмов летит на пол. Из-под нее вылезает плоть и бесстыдно, грубо, некрасиво удовлетворяет свои инстинкты. «Несчастье с вами будет в эту ночь!» – первые слова спектакля из лермонтовской драмы. Темнота.

С этого момента начинается неочевидный театр в театре. Вплоть до финала все, что будет происходить на прозрачном пандусе, окажется смертельно опасной игрой, тщательно обставленной и срежиссированной Евгением Арбениным.



Сцена из спектакля. Финал

Пока шел первый акт спектакля, я никак не мог найти объяснения очевидной разнице в способах существования актеров. Убедительная условность пафоса старой александринской читки у г. Мартоня. Ходульная эмблематичность пластического рисунка Звездича у г. Шуралева. Теплая окраска текста искренностью чувств у г-жи Вожакиной, представляющей Нину. И почти пародийная игра Петра Семака, который с явным наслаждением показывает публике... Ю.М. Юрьева – многолетнего исполнителя роли Арбенина в мейерхольдовском «Маскараде»!

Все стало на свои места во втором действии. Начиная с монолога современного убийцы (текст Владимира Антипова), произносимого г. Семаком перед опущенным занавесом, и заканчивая распростертой вниз лицом куклой Арбенина, вокруг которой выстроено церемониал поклона всех исполнителей, режиссерская партитура спектакля последовательно раскрывала свой замысел: Арбенин – доморощенный Нерон, превращающий жизнь в театр.

Для Мейерхольда Арбенин был человеком экстраординарным. Его «гордый ум» сумел было найти способ смирить титанические страсти, но пал в неравной борьбе со светом. Мейерхольд и Юрьев настаивали на его особости – романтический герой, чужак, презирающий людскую мелкоту, а потому люто ненавидимый этой самой пошлою толпою. В подготовительных заметках к работе над «Маскарадом» режиссер ясно обозначил расстановку сил: Неизвестный есть наемный убийца, исполняющий заказ петербургского света, он – Мартынов, которому велено уничтожить гения. Арбенин предъявлялся как Лермонтов, как столб холодного пламени в сумерках империи, пред коим столь заметно твое ничтожество.

В произведении г. Фокина иной расклад. Их с Петром Семаком Арбенин – душегуб. Человек с мелкой душой, но огромными материальными возможностями. Только наличие этих возможностей и делает его особенным. Но исключительно на первый взгляд, ибо со своими деньгами и властью он никак не выходит из ряда хозяев современной жизни, как и он готов пользоваться этими ресурсами для воплощения собственных головных схем.

Неизбывная, кажется, для России идея преобразования действительности вопреки ее очевидной природе явлена в сценическом тексте Валерия Фокина, на мой взгляд, вполне убедительно. Русский большой начальник, по преимуществу, не верит жизни, почти как Арбенин Нине. Ее подвижность претит мозговой игре. А потому – чаще всего – признается несуществующей. В крайних же случаях – подлежит обузданию через умерщвление.

Вслед за маскарадным прологом начинается грандиозный спектакль Арбенина. Вот он является в мохнатой шубе домой. Пока ливрейные слуги в пудренных париках переодевают хозяина в домашний халат, из-под колосников спускается роскошная перспектива кулис и падуг. Тяжелые, многослойные, с кистями и фестонами – они дают образ идеального старинного театра. Шесть их планов заставляют вспомнить картинки Бибиены и Гонзаго. Особенно эти исторические аллюзии

активизируются, когда включается очень ловко сделанный эффект. На заднюю стену сцены – во всю ширину и высоту – проецируется вид сквозь площадку на освещенный зал Александринского театра. Стена, таким образом, превращается в зеркало, которое удваивает количество кулисных планов. При этом – как в настоящем отражении – видно, что по сцене ходят и совершают свои действия актеры. Создается очень странное ощущение учета твоего присутствия в спектакле, хотя огни в зале на самом деле погашены. Проекция выполнена в тонах благородной сепии старой кинохроники, что делает это «зеркало» одновременно как бы машиной времени – зритель будто смотрит оба представления: сегодняшнее и то, что стало легендой.

Этот замечательно придуманный и сделанный эффект напоминает, помимо прочего, о тех мутных зеркалах, которые были помещены Мейерхольдом и Головиным в обрамление портала сцены в спектакле 1917 г. Тогда, как известно, свет в зале не выключался и публика могла постоянно видеть некий размытый и обобщенный, но живой образ себя самой.

Сценограф Семен Пастух справедливо отказался от реконструкции декораций мейерхольдовского спектакля. Головинская игра занавесами и живописными фонами в решении г. Пастуха заменена игрой кулисами и падугами. На каждую картину они особенные – меняют цвет и настроение, занятно включая в себя колористические и орнаментальные отсылки к произведениям Головина. И в этом смысле имеют тройную оптику – соединяют сегодняшний день и с эпохой модерна, и с убранством зала Александринки, и не перестают быть знаком барочной перспективной декорации. То есть самой праздничной и репрезентативной формы итальянской сцены-коробки.

Честно говоря, эти кулисные перспективы сделаны так здорово, что просто дух захватывает! На нынешних драматических сценах увидеть подобное практически невозможно. Причины этого легко постигаю умом, но тем более рад редчайшей возможности пережить встречу с таким типом красоты – особенно в пространстве старинного многоярусного театра.

А театр Арбенина в мизансценах Мейерхольда тем временем катится дальше. Лермонтовская интрига из него практически изъята: нет ни баронессы Штраль, ни визита Арбенина к почивающему князю Звездичу, ни услужливого Шприха, ни карточной игры с пощечиной. Есть только «монодрама» Арбенина, в которой зритель видит его таким, каким ему хочется выглядеть в глазах публики. И «гарнир» – остальных, помимо воли вовлеченных в те роли, которые придуманы для них Арбениным.

В своих воспоминаниях Ю.М. Юрьев пишет, что раньше (до мейерхольдовской постановки) большие актеры на положении героев не любили эту пьесу – никому не хотелось играть злодеев. Сам Юрьев, напротив, больше двух десятков лет был неформальным хозяином спектакля, постоянным инициатором его возобновлений и желал выходить на подмостки в этой роли хоть до конца своих дней. Когда спектакль сняли с репертуара, он продолжал включать в свои концертные программы монологи Арбенина, записал их на пластинку. Эти (поздние) записи и стали источником речевой партитуры для фокинской постановки.

При всем архаизме юрьевской читки ей не откажешь в известной убедительности. Проистекает она, на мой взгляд, из соответствия средств и содержательных задач. Ныне г. Семак, воспроизводя (мастерски и точно) интонационную фразировку Юрьева, производит чрезвычайно странное впечатление – мелкий душегуб играет в титана! Обычный убийца (что может быть пошлее уничтожения собственности под названием «жена») хочет казаться сверхчеловеком!

Этот разрыв слышимой и видимой формы с тем содержанием, которое предусмотрено новой композицией, блестяще сыгран отличным актером. Временами, вдруг начинаешь верить мучениям сверхчеловека, всерьез подключаешься к его спору с Всевышним. А затем замечаешь, что романтический парик героя без всякого права присвоил себе заурядный господин. Сложносочиненная природа такой игры будит мысль, заставляет подробно разбирать свои ощущения и впечатления, вновь и

вновь соотносить части и целое. Послевкусие в современном театре, признаться, не самое распространенное.

В многодельном коктейле фокинской версии «Маскарада» особого разговора заслуживает музыка. Сейчас публика привыкла к постоянно звучащей на протяжении всего спектакля фонограмме, не отдавая себе отчета, что некогда именно Мейерхольд (используя «живой звук», а не запись, конечно) последовательно проводил «музыкализацию» драматического театра. Для его «Маскарада» специальную партитуру создал А.К. Глазунов, не только сочинивший новую музыку, но и включивший в нее знаменитый «Вальс-фантазию» М.И. Глинки. Эту партитуру в «Маскараде» фокинском замечательно дисгармонизовал Александр Бакши. Не в сугубо музыкальном значении термина «гармония», разумеется, а в том смысле, что широкая и нарядная музыка спектакля Мейерхольда приобрела ощутимо современный драматизм и напряженность. В ней появились и тревожный гул движений чего-то рокового в глубинах жизни, и нервные срывы, и выстрелы близкой революции. Из мелодии Глинки г. Бакши вычленил несколько нот и многократно повторяет эту коротенькую секвенцию голосами скрипки и виолончели, превращая в тему навязчивой идеи, которая сверлит голову Арбенина. Мои искренние аплодисменты!

Финал спектакля Арбенина. Он без парика, с обнаружившимися седыми висками, бродит по пандусу со свечой в руках и картинно убеждает себя в собственной правоте под траурными фестонами падуг. И тут на подмостки является неучтенный им игрок – неведомый свидетель, Рок, скрытый соперник, Инзоримый (как определит Мастер амплуа Неизвестного в 1922 г.), чтобы оправдать покойницу Нину. Темпераментный пафос читки г. Мартона опрокидывает Арбенина на пол и крушит созданный им театр. На упавшее тело протагониста медленно опускаются пышные материи его сцены.

В 1906 г. в «Баланчике» Мейерхольд использовал в качестве знака финала обнажение игровой площадки. Декорации выстроенного на подмостках аляповатого театра взмывали

вверх, оставляя на сцене лишь лежащего Пьеро. Сегодня пустой сценой никого не удивишь. Поэтому г. Фокин для той же цели задействует противоположно направленное движение: кулисы и падуги плывут вниз, обнажаются узлы их вязок на штанкетах, которые, наконец, замирают на высоте полутора метров от пола – декорация отработала и готова к разбору. Закрытый падугой актер уступает место кукле и уходит с площадки. И только потом штанкеты с «одеждой сцены» уплывают ввысь, под колосники, освобождая место для поклона.

За всеми этими театральными превращениями наблюдает еще один, новый персонаж. На авансцене слева возникает фигура с плотными сцепленными на груди руками – в позе Неизвестного, которую не раз на протяжении спектакля повторяет Арбенин. На лице у вновь явленного белая – цвета бауты – маска. Она передает черты Мейерхольда.

Настойчиво поданный пластический референс объединяет Неизвестного, Арбенина и Мейерхольда. Это может иметь многообразные истолкования. Как и само явление Мастера в финале. Из трех-четырех сразу проходящих на ум мне хочется выбрать сугубо внутритеатральную интерпретацию и связать ее с подзаголовком фокинского спектакля. Словосочетание «Воспоминание будущего» лежит вне привычной и прямой логики. Однако присутствие на сцене Мейерхольда; выбор его великого творения в качестве первоисточника сегодняшней сценической композиции; использование мизансцен, ритмов, интонаций и даже кунштюков спектакля 1917 г. – все это вместе взятое и по отдельности стоит принять как вечное, неуывдаемое достояние театра на все времена.

Прошлое искусства определяет и формирует его будущее. Эта мысль превращает фокинское название из оксюморона в парадокс.

Я не знаю, пророчит ли сей парадокс нам грядущую революцию или какое-нибудь иное могучее испытание. Зато убежден, что хорошо сделанное когда-либо в театре не должно быть окончательно забыто. Работать – по обе стороны рампы – с этим наследием ужасно интересно.