Вадим Щербаков

Вся эта ерунда

Благодаря Самуилу Яковлевичу Маршаку мы знаем, из чего сделаны мальчики и девочки, парни и барышни. Что́ входит в состав людей театра разъясняет спектакль «Моцарт “Дон Жуан”. Генеральная репетиция», сочинённый и поставленный Дмитрием Крымовым в Мастерской Петра Фоменко. По мнению автора двухчасового монтажа забавных и безусловно очень эффектных аттракционов человек театра сделан из толики счастья, даруемого игрой перед публикой, разнообразных воспоминаний и огромного массива боли. Означенная смесь взрывоопасна, а потому – плодотворна.

Спектакль начинается с большой суеты. Обладателей лучших мест в первых трёх рядах безжалостно сгоняют, тащат на сцену, а затем размещают на стульях у стены зрительного зала. Их кресла демонтируют. На расчищенном пятачке оборудуют режиссерское рабочее место. Администрация, монтировщики и бутафоры аллюром «три креста» выносят и тут же заменяют столики и стулья разных дизайнов – свита играет короля.

Затем суета резко обрывается и за пределами зала раздаётся звонок мобильного телефона. На вызов отвечает не знакомый (совсем незнакомый завзятым театралам!) мужской голос с вялыми интонациями, в которых притом сквозит ощутимая привычка к абсолютному публичному одиночеству. Нет, не тому, актерскому, какому учит жизнь на подмостках, а тому, что рождается из сугубой сосредоточенности человека на самом себе.

Вместе с пустым разговором о разных недомоганиях и лекарствах, в зале появляется он – самодержавный диктатор театрального мирка. Широкий плащ, мешковатый костюм, портфель, парик с проседью, статичная силиконовая маска старика, закрывающая лицо и шею актера Цыганова.

Зовут персонажа Евгений Эдуардович – так же, как и его исполнителя, которого, повторюсь, ни по голосу, ни по пластике узнать невозможно. Это важно, поскольку весь спектакль – про театр играемый – оказывается развернутым действенным показом парадоксальности актерского сценического бытия. Оставаясь собой, актер представляет публике персонажа, другого человека. Пропорция соотношения себя/не себя у разных индивидуальностей, в подчиняющихся различным принципам способах существования, само собой, вариативна. Однако в том, что две с половиной тысячи лет называлось театром, присутствие этого раздвоения – или, точнее, удвоения, приращения всякий раз нового – необходимо.

В спектакле г. Крымова все персонажи носят имена своих исполнителей. Последние с явным азартом стараются максимально увеличить дистанцию между собой и играемой ролью.

Меж тем репетиция начинается. По заданию художника Марии Трегубовой на сцене установлен кусок стены с огромной, дворцовой дверью, к которой ведут полукруглые ступени, фланкированные двумя скульптурными львами. Все белоснежное. Из двери под свойственную первой арии оперы Моцарта музыку выходит Лепорелло. Он вооружен

В. Цыганов – Режиссер. «Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Фото С. Петрова

господскими сапогами, щеткой и суконкой. Под пение слов о том, как ему надоело служить, актер очень ловко жонглирует своим реквизитом, изображая чистку обуви. Предметы ритмично взлетают и возвращаются точно в руки – ладно скроенный, почти цирковой номер.

По окончании его, Режиссер берёт паузу и просит повторить. Актер начинает заново. И вот вам чудо репетиции – при повторе те же трюки, то же пение, те же самые ужимки, только что казавшиеся остроумными и славно сочинёнными, выглядят пустым, механическим действием хорошо отлаженной куклы с программным управлением!

Пока публика совершает это открытие, Евгений Эдуардович поднимается на сцену, добывает за порталом ружьё и возвращается к своему столику в зале. А затем делает то, о чем нередко мечтает любой руководящий процессом создания театрального произведения художник, – стреляет в актера. Хлопок выстрела; кровь брызжет на белую морду равнодушного льва; Лепорелло 1-й замертво падает на подмостки.

Потом будет и второй – неумелый молодой стажёр, и милая исполнительница донны Анны, с ее исповедью о детской мечте стать актрисой… Забрызганные кровью львы, горка трупов на авансцене и замечательная растерянность Помрежа – Тагира Рахимова, который

играет шок не от серийных убийств, а от непонимания того, как двигать дело дальше, где найти актеров, способных удовлетворить великого режиссера.

В «Генеральной репетиции “Дон Жуана”» г. Крымов тороват на трюки. Он вообще любит их придумывать и насыщает ими свои спектакли с очевидным избытком.

Такое пристрастие мне нравится. В трюках Дмитрия Крымова бездна театрального волшебства и подлинная поэзия этого своеобычного искусства.

Гордон Крэг оставил наброски воспоминаний о своём визите в Москву в 1935 г. Тогда ему довелось побывать на спектакле В.Э. Мейерхольда «33 обморока». Полученные впечатления позволили Крэгу – одному из самых глубоких теоретиков сценического искусства – сформулировать точную и важную мысль: театр в основном состоит из *ерунды*. Попробую расшифровать образ. Крэг имеет в виду нарядную мишуру, призванную своим фальшивым блеском превратить показ житейских событий в праздник. В театре всё не то, чем кажется, разнообразные роли играют не только актеры, но и вещи, совокупно создающие тот матёрый фарс, который способен обнажить тайны бытия. Маски, преувеличенный грим, яркие костюмы, выспренняя речь и размашистые картинные жесты умеют в сценическом пространстве творить правду новой реальности.

В начале XX в. серьёзные – художественные – режиссерские театры попытались бороться с ерундой, усмотрев в ней нарушение «прямых жизненных соответствий». Им хотелось максимально изгнать со сцены крикливые краски балагана.

Не то Мейерхольд. Он, по мнению Крэга, гениально прозрел в этих красках природное свойство сценического искусства, полюбил их и создал в своём театре культ ерунды. Изначальные и вечные аттракционы публичных представлений Мастер коллекционировал, полировал до сияния и вставлял в режиссерские партитуры как яхонты и перлы. Они его не подводили.

Крэг пишет: «Дурачество, преувеличение, карикатура, искажение, внезапные и ошеломляющие контрасты, балаган – вот некоторые элементы Ерунды, разительно отличные от верности натуре. <…> Мейерхольд <…> честно и прямо принимает существующее положение дел и (со всей торжественностью, приличной трагическим обстоятельствам) выжимает из Театра каждую присущую ему каплю Ерунды и швыряет

К. Корнейчук – Лепорелло 1-й. «Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Фото С. Петрова

ее на арену, окружённую теми, кого называют серьёзным зрителем – любителями Ерунды»[1].

Первый кусок спектакля г. Крымова – история о власти – плавно переходит в следующую часть: бунт красок.

Евгений Эдуардович ставит последний свой спектакль. Это становится ясно по мере развёртывания сюжета, в котором усталый соблазнитель актерских душ начинает всё очевидней занимать место Дон Жуана. Режиссеру хочется вспоминать свою первую постановку оперы Моцарта. Ему необходимы те исполнители, с кем давным-давно так весело и страстно творилась история его славы. Они уже оставили лицедейство, но случайно оказываются в театре. Пенсионер, седеющая эмигрантка и заведующий поворотным кругом. Их надо заставить тряхнуть стариной.

Однако старики ничем трясти не намерены. Они устали зависеть от режиссерского своеволия и не желают быть красками, которыми пользуется возомнивший себя творцом самодур. Давно, кстати, исписавшийся и подчиняющийся своим собственным штампам, а не идеям.

«Разве плохо быть красками?» – удивляется Евгений Эдуардович. И в дальнейшие объяснения не вдаётся. Достаточно представить себе

А. Кесельман – Донна Анна. «Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Фото Л. Герасимчук

выдавленные на палитру плотные субстанции цвета, чтобы увидеть, сколько в них красоты и тайны.

Это ви́дение раскроется в спектакле веером очень живых сцен. Они и заставляют меня разъяснить – прежде всего себе – фундаментальное театральное противоречие режиссерского века.

Осознаваемый режиссурой «героического» периода конфликт между свободой актерского творчества и задачей выстраивания целостной партитуры спектакля породил множество способов его разрешения. От идеи Немировича-Данченко о необходимости постановщику раствориться в актере до записанной неизвестной студисткой за Мейерхольдом максимы: «Свобода в подчинении»[2]. (Впрочем, Мейерхольд сознательно оставлял в своих композициях пространство для актерской импровизации и сожалел, когда робкая инициатива лицедеев обнажала эти «белые нитки» режиссуры.) А невозможность (неспособность?) сладить с актерским вольнолюбием заставляла Гордона Крэга мечтать о «сверхмарионетке», целиком послушной создателю спектакля.

Между тем, задача сыграть такую марионетку, превратиться в краску – из числа абсолютно художественных. Дмитрий Крымов,

«Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Сцена из спектакля. Фото С. Петрова

помнится, говорил на одном из своих мастер-классов, что лишь актер привносит в режиссерский замысел неожиданность. Ту самую, которая делает авторское высказывание живым.

Следующий кусок «Генеральной репетиции» показывает, на чем в самом деле зиждется власть Евгения Эдуардовича. Здесь речь идет об искусстве.

Режиссер поднимается на подмостки и что-то долго втолковывает Александру Михайловичу – бывшему певцу и актеру, а ныне обремененному недугами пенсионеру (замечательно сделанная и исполненная г. Морововым роль!). Публика не слышит их разговора. Она заинтригована. А затем из заполненной неведомыми объяснениями тишины возникает танец. Забыв про больные ноги, Александр Михайлович легко и элегантно исполняет танго. За эволюциями сдержанной страсти, которыми расчерчивает планшет сцены нелепый человечек в очках и залысинах можно, кажется, следить вечно. Танец подхватывает Евгений Эдуардович. Своим кружением партнеры разыгрывают тот мимолетный роман между режиссером и актером, который возникает на репетициях, когда каждый раскрывает себя другому.

В этой части драматические актеры поют оперные арии. Боже, как же здорово они поют! Сердце сжимается, падает вниз, отскакивает от диафрагмы и улетает в небеса – то есть вокальная драматургия великой

Т. Рахимов – Помреж, Е. Цыганов – Режиссер.
«Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Фото С. Петрова

музыки делает с ним именно то, с чем упорно сражаются современные постановщики оперных спектаклей, пытаясь выбить вздорные сказочки старинных либреттистов тяжелой дубиной современного сюжета.

Для обозначения того, что в русской традиции назвали бы театральностью, Крэг в процитированных выше заметках употребляет слово *Bosh* – вздор, чушь, ерунда. В 1970-е гг. американский английский предложил бы множество синонимов, среди которых нашлось бы и выражение *all that jazz*. Герой одноименного фильма Боба Фосса режиссер Джо Гидеон перед лицом смерти вспоминает события своей жизни, находя им соответствие в собственном творчестве.

Сходный механизм претворения жизни в искусство использован и в спектакле г. Крымова. Он вообще образцовый лирик – всегда делится со зрителем пережитым. Поэтому та часть «Генеральной репетиции», которая посвящена искусству, включает в себя огромный кусок воспоминаний.

Будто путешествуя во времени, Евгений Эдуардович перемещается по подмосткам, уставленным предметами неброского советского быта (холодильник, кухонный столик, детский стульчик, стиральная машина «полуавтомат», имевшая свойство скакать по ванной комнате на программе отжима). И вспоминает: похороны учителя, собирание камушков в Коктебеле (есть и в моем доме такого рода сувениры), загадочный,

«Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Сцена из спектакля.
Фото С. Петрова

дымящий трубами металлургический завод (его «действующий» макет явлен зрителю), однокурсника-бурята, который, играя Шекспира на своем языке, поразил Режиссера титаническим рёвом в первом же выходе (и это впечатление намертво впечаталось в «золотую» мировую шекспириану Евгения Эдуардовича).

Важный для последних спектаклей г. Крымова вопрос: в какой мере их лирический герой совпадает с автором? Очевидно, что биография Евгения Эдуардовича во многом сконструирована из личного опыта Дмитрия Анатольевича. И все же о полном равенстве личностей, полагаю, говорить не приходится – персонаж, созданный гг. Крымовым и Цыгановым, соотносится с ними так же, как камер-юнкер Пушкин с повествователем в «Евгении Онегине».

Последний кусок спектакля я назвал бы «провал в вечность».

Режиссер собирается репетировать финальный ужин Дон Жуана, куда приглашен каменный Командор. По среднему плану расставлен длинный стол. Весь женский и мужской состав исполнителей расположился за ним. Путая свою жизнь с историей персонажа, Евгений Эдуардович взбирается на стол, поет «Что тебе снится, крейсер Аврора, // в час, когда солнце встает над Невой», говорит разнообразные слова о смерти, заливает себя и стол обильно идущей горлом бутафорской кровью и, наконец, проваливается в преисподнюю. В месте провала возникает и

долго-долго «горит» театральное пламя – в лучших традициях прежних оперных постановок.

Скорбь собравшихся у места гибели Режиссера участников репетиции неожиданно прерывает знакомая мелодия звонка смартфона. Звук идет из глубин, потом перемещается за сцену, откуда является и сам Евгений Эдуардович.

Очередной кунштюк? Режиссерская мафия бессмертна?

Ничуть.

Евгений Эдуардович садится, свесив ноги в отверстую пасть сценического люка. Рядом, тесной кучкой – будто для общего фото – пристраивается труппа. Хором запевают «Прощай, радость, жизнь моя». В руках Режиссера загорается экран смартфона. Чудесная коробочка, хранящая отпечаток личности современного человека, плывет по рукам и медленно отлетает через все зеркало сцены в театральное поднебесье.

А Евгений Эдуардович остается со своими актерами.

Так не покидают нас окончательно люди, оставившие след в душе. Так живут в каждом впечатления от настоящего искусства.

Печальный финал отнюдь не перебивает радостного послевкусия спектакля. Посредством какой-то лихой импровизационной легкости, с которой существуют актеры в сложном рисунке этого театрального сочинения Дмитрия Крымова, он дает ощущение настоящей творческой свободы.

Вероятно, зритель, менее сосредоточенный на размышлениях о природе театра, чем автор этих строк, найдет в работе г. Крымова и всей команды «Генеральной репетиции» иные поводы для размышления. Однако в том, что таковые сыщутся, сомневаться не приходится.

[1] Bibliothèque nationale de France. Département des arts du spectacle. EGC-Ms-A-39 “Italy and Russia 1934–1935”. P. 109.

[2] См.: РГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 625, л. 101.