

ИРИНА КИРИЛЛОВА



КОНЕЦ «МИЛЬОНА ТЕРЗАНИЙ»

«Мейерхольд. Чужой театр». Новая сцена Александринского театра. Спектакль Валерия Фокина, художник Алексей Трегубов



Стенограмма собрания — не пьеса и не литература вовсе. Просто текст. Хотя... не так уж и просто. Текст, про который на Новой сцене Александринского театра возник спектакль. Время «читки», пожалуй, прошло. Это было время натиска новейшей драматургии, которая «в моменте» старалась угадать тысячелетие и обтекала сцену, избегая ее надоевших привычек и правил. Но послевкусие «читки» осталось, как от напитка, который цедили долго, по глотку, до некоторого изнеможения и отстранения мысли от всяческого театрального действия.

Стенограмму декабрьских дней 1938 года в ГосТИМе, когда происходило отречение от Мейерхольда, читают «по лицам», набрасывают «по фигурам», придав выражение и эмоционально приструнивая.

Огромный задник с проекцией газеты — несколько колонок статьи П. Керженцева «Чужой театр» — закрыл собою сцену. На узкой полоске вплотную к первому ряду партера — стол с белой скатертью, графином и парой стаканов. Опытный зритель почувствовал — нечто вроде «протокола одного

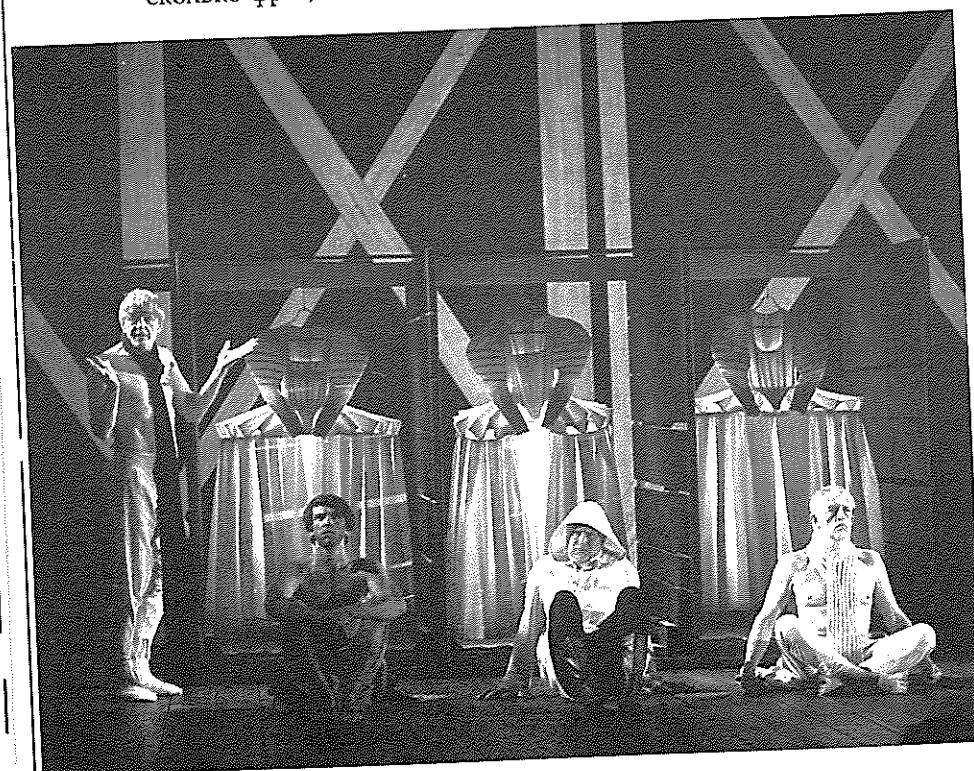
В. Кошевой (Мейерхольд), О. Соколова (Райх).
Фото В. Постнова

Герои додинского «Лира» лишены сомнений и колебаний. Поманили властью — расплатись лояльностью. Получил власть — пользуйся ею, не проявляя ни мягкости, ни колебаний. Теряешь власть — держись за нее зубами и не пренебрегай никакими средствами. Тема власти не допускает этических вибраций. В борьбе за власть значение имеет только результат. Власть исключает слабости, такие как любовь и верность. Любое посягновение на власть она пресекает сразу, почти автоматически.

Передавая власть дочерям и требуя за это клятв любви и верности, на самом деле Лир совершает очередной акт власти. Лир Курышева ни на мгновение не удивляется протестному «непослушанию» Корделии, потому что он не удивляется ничему, не способен удивляться. Власть и порядок — это он сам. А если человек ведет себя не так, как он ожидает и требует от него, — этот человек предатель. Пусть даже человеком этим является его любимая дочь. Причины неважны. Произнесенное слово равно поступку. Произносит его любимая Корделия или верный Кент — расплата за неверное слово одна, и она мгновенна — изгнание.

И все-таки, если рациональный элемент сценического «Лира» ясен и сомнения не вызывает, его художественное воплощение представляется мне небезупречным. Потому что театр Брехта не только рациональный и эпический, но еще и яркий, динамичный, красочный. Потому что каждому тезису в нем противопоставлен антитезис. И если отказываешься от переживаний, эмоций и харизмы, то необходимо заместить их альтернативными выразительными средствами. Затянутых милитаризированных маршировок для этого явно недостаточно. Как бы геометрически выверены они ни были.

У Брехта музыкальную стихию спектакля составляют зонги, распеваемые исполнителями, на время выходящими из роли-образа и, таким образом, не прерывая действия, комментирующими его. Действие и комментарий к нему составляют один неразрывный текст. У Додина музыка, исполняемая на пианино Шутом, — отдельный дополнительный комментарий. Шут здесь выступает в функции тапера. И хотя и Лиру позволено исполнить на пианино несколько фраз, этого недостаточно, чтобы связать действие и ком-



Сцена из спектакля.
Фото В. Васильева

ментарий в некое единство. Тем более вскоре выясняется, что пианино, стоящее на авансцене в левом углу, «механическое» и способно издавать звуки и без помощи исполнителя. От этого «отдельность» музыки представляется еще более очевидной.

Очень порадовал меня исполнитель роли Шута Никита Каратаев. Особенно после его остро неврастеничного Треплева в «Чайке». От того неврастеника к этому эксцентрику — диапазон весьма значительный. Он не только Шут в разноцветных носках, котелке и с дырявым зонтиком. Он еще и черт, ведущий и комментирующий действия от имени режиссера. И внешне, и манерой игры он напомнил мне Джозела Грея — конферансье в фильме Боба Фосса «Кабаре». Коннотация подходящая, учитывая, что действие в фильме происходит в «брехтовском» 1931 году. А импровизирует он на пианино тему *Meeting the millionaire* из фильма *City Lights* еще одного эксцентрика Чарли Чаплина.

Шут Каратаева очень оживляет этот несколько пересушенный спектакль. Тем более что роль свою от начала и до конца выдерживает в единой манере эксцентрической игры. Не могу сказать того же о единстве исполнительской манеры многих других исполнителей. Впервые я пожалел о том, что пошел смотреть спектакль во второй раз. Обычно повторный просмотр помогает лучше увидеть и запомнить детали. Но именно детали, прежде всего детали актерской игры, составили при повторном просмотре главное противоречие по отношению к первому впечатлению. Оказалось, что актеры все-таки часто сбиваются, пытаются эмоционально-психологически оправдать, обосновать ту или иную реплику, опереться на привычное для них «переживание». И когда, наконец, наподобие сценического пространства, крест-

накрест забитого досками, так же заклеили и глаза ослепленному Глостеру — замечательному Сергею Власову, мне стало немного «уютнее». Не в силу личной кровожадности. А потому что маленькие и «слишком человеческие» переживания, время от времени прорывавшиеся в его игре, выглядели неуместными в этом грубо и жестко скроенном «Лире». Как и у брутального Игоря Иванова — Кента, уступавшего в «монументальности» его же Федору Павловичу Карамазову, например. Как и у исполнительниц женских ролей. Как и у Егора Аверина — Эдмунда, обнаруживавшего порой какую-то «отрепьевскую» восторженность.

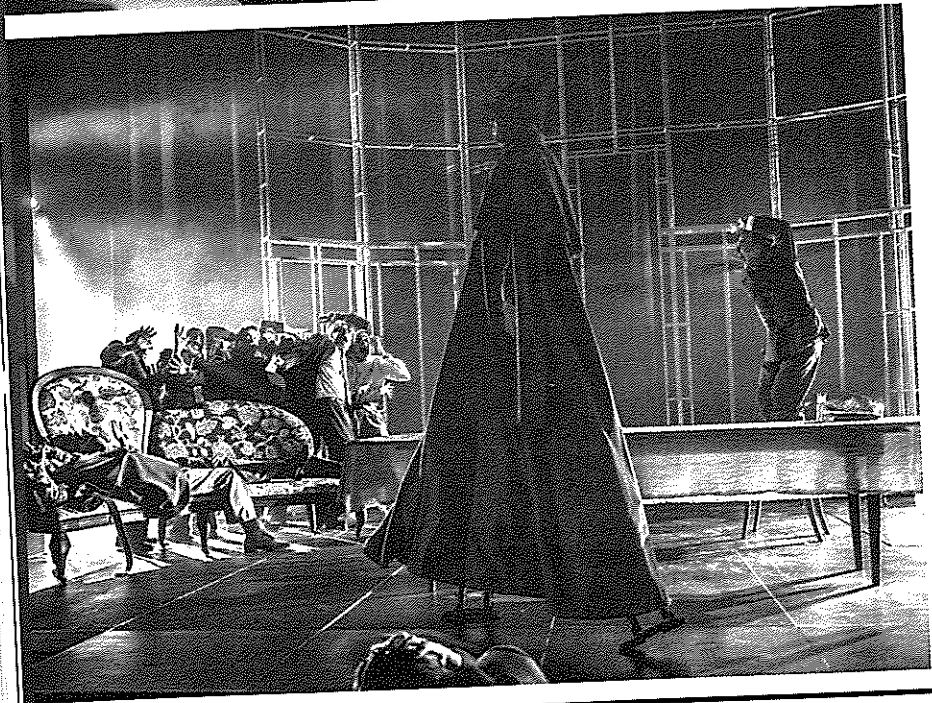
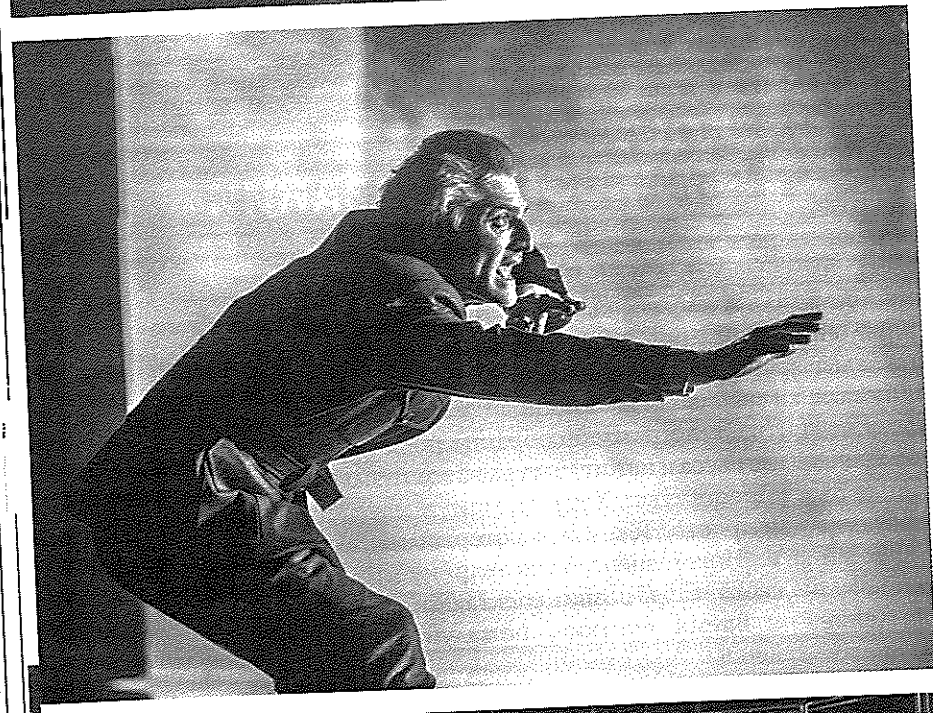
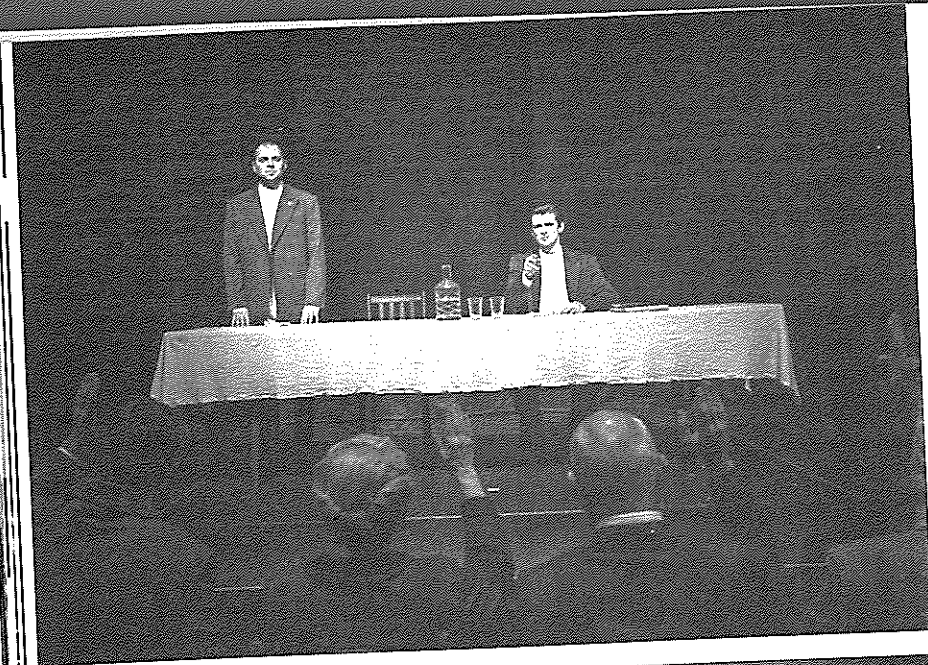
Удерживать актеров МДТ, не избалованных участием в последних спектаклях Додина, от игры «в человеческое» очень и очень непросто. Упрекать их за это несправедливо. В конце концов очень радикальный эксперимент задумал и осуществил на этот раз режиссер. И эксперимент этот, готовность к эксперименту, к разрыву собственного шаблона меня чрезвычайно радует. Я ценю его как тенденцию больше, нежели результат, отчасти противоречивый. Потому что он является доказательством творческой молодости и здоровья режиссера Додина и его театра.

Эпизод суда над дочерьми, когда раздетый Лир во время «бури в степи» судит пустые, в ряд висящие на плечиках, изумительной красоты белые платья, словно вырезанные и склеенные из бумаги. Эпизод воображаемого танца с дочерьми, где эти платья уже надеты на Гонерилю (Марина Гончарова), Регану (Дарья Ленда) и Корделию (Анна Завтур). Все эти сцены, составляющие самодостаточный декоративный элемент спектакля, чрезвычайно красивы.

Эффектно и лаконично решено и оформление сценического пространства, по всему периметру накрест заколоченного громадными досками. Оно как бы наглухо отделено от живого человеческого мира. Королевство Лира, королевство, где все либо борются за власть, либо этой власти служат, герметично и тематически, и пространственно.

Финал играется просто и лаконично, средствами преимущественно освещения. В глубине сцены, прижавшись спиной к вертикальному столбу декорации, стоит уже даже и не Лир, и не играющий его Сергей Курышев. Стоит человек, просто человек без всяких «опознавательных знаков». «Ничего», «ничего», «ничего» несколько раз повторяет этот человек. Свет ненадолго заливает его одинокую вытянутую фигуру, а потом быстро убывает, исчезая совсем. Темнота, отменяющая и пространство, и время, слатывает человека. И в этой простой сцене внятно считывается и шекспировская метафора «того человека на голой земле», хотя актер остается одетым. И другая, большая, — распятие, хотя руки человека и не раскинуты в стороны. Потому что, когда перестает все, не в руках уже дело.

Февраль 2024 г.



заседания» произойдет на фоне экрана, задающего пафос завязки в гоголевском духе. Завязка — катастрофа, сотрясающая основы и приводящая в движение, как принято выражаться, — все пласты всех смыслов разом. Чужой театр — процесс.

Места в первом ряду зрительного зала отданы коллективу, труппе Мейерхольда. Последним в зал войдет он сам, с ним З. Н. Райх. Все на месте. И зрители — толпа статистов за спинами главных участников.

Кому, как не В. В. Фокину, знать этот документ — большой, дополненный другими, разными, опубликованными и нет — архивными, эпистолярными, газетными... Кому, как не ему, предъяснить к 150-летию Мастера нечто беспощадное, «голое», документальное...

Собрание и режиссировать не надо, оно само себе режиссер. Избранный путем голосования (по обычаю — поднятием рук) председатель дает слово, кое-кто, правда, рвется на сцену и без приглашения. Тут всякие: артисты и работники, обиженные на то, что мало любил, мало хвалил, понукал, забывал, не ценил... Речи — роли, похожие на озвучание готового, будто когда-то отснятого материала. Молодые актрисы в аккуратных ботиночках с каблучками «стопочками» и платьицах советского покроя. Пожилая дама из тех, кто в пиджаке и с медалями. «Мужской состав» сероват, мешковат и невыразителен. Разве что некто актер Рода — темнокож и англоязычен, поскольку ворвался в СССР из-за океана в поисках пристанища для всех обиженных и угнетенных. И еще — выход вовсе не артиста, цехового рабочего — откуда-то не из толпы с бормотанием про режиссера-изобретателя, двигающего вперед то ли театр, то ли науку, то ли страну, то ли человечество, выглядит конфузлом. Однако... дать ли Мейерхольду шанс? Возможно ли? Заодно и себя спасти, и театр.

Иронии нет. Из стенограммы вычитали специфический «раж» партийной

Е. Роднев (Пшенин), А. Вострухин (Громов).
Фото В. Постнова

В. Кошевой (Мейерхольд).
Фото В. Постнова

Сцена из спектакля.
Фото В. Постнова

Сцены из спектакля.
Фото В. Постнова

В. Кошевой (Мейерхольд).
Фото В. Постнова

речи и порой позволяют неловкий захлеб: остановиться нельзя, и конец всегда наступает внезапно.

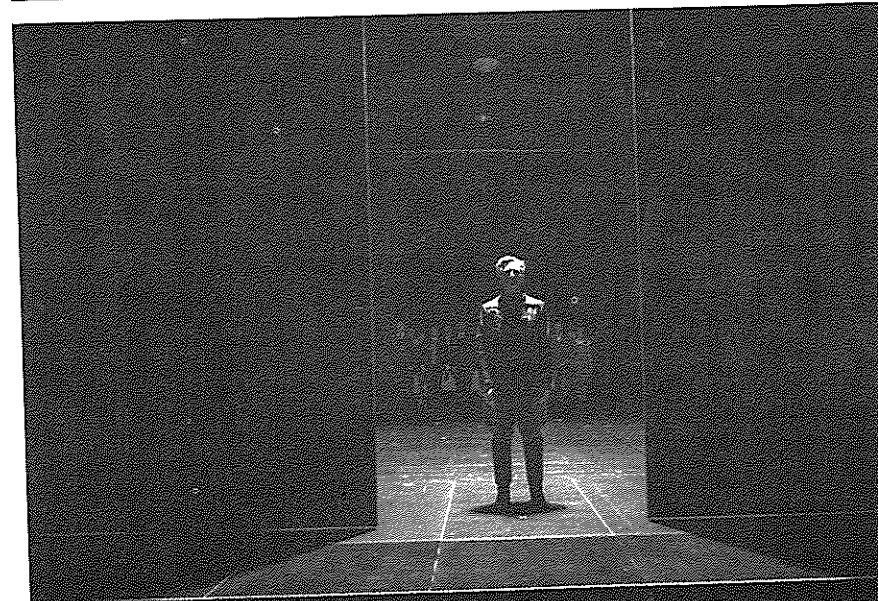
Обычные, маленькие, рядовые — из зала выходят, как из ларца, в котором таких много. От зрителя ничего не хотят, к нему не апеллируют, но зритель все же свидетель, а значит, почти соучастник.

На порталах слева и справа — как мейерхольдовские титры — включаются справки-карточки: имя, даты жизни, место работы выступающих. За сверхредким исключением это люди-справки, люди-отряд, люди-коллектив — кусочек той страны, что объявила театр чужим.

Александринка последних лет работает так, словно тренирует искусство — подбирает ключи к отечеству, каким оно было и есть, подбирает и проверяет на соответствие замкам и дверям. Театр встряхивает связку, будучи мастером с большим опытом, современным с чертовски длинным «хвостом» из прошлого. Сантимента тут нет. Есть желание бить «хвостом», не надломить — вскрыть, взломать.

Измотать и заморить солдатика, дать вождя в «анатомичке», положить историю как на блюдечко — на цирковую арену. И каждый раз кажется, что где-то в больших и малых режиссерских композициях Валерия Фокина припрятана иголочка для Кащея. Больше того — в иголочке микроскопическая капля смертельного яда. Есть она там или нет — померещилось, додумалось, достроилось в зрительских мозгах — кто ж знает! Может, в том и вся цель — сами решайте, тот ли шифр, тот ли ключ, был ли мальчик.

«Чужой театр» — еще один ребус на отчуждение. Смертельный холодок — все отчуждается в главных фокинских сочинениях. Вы ощущаете почти невыносимость, происходящую от особого нетеатрального ожидания. Вот, кажется, не хватает плотности текста, градуса эмоций, внятности режиссерского сюжета. Вы теряете счет времени и томитесь, словно обязаны вдруг обнаружить себя там, куда не собирались, — в царстве уже не вполне живых, не свободных, богом брошенных. Вот как эти актеры и актрисы, которые не по своей же



воле так мелки, заурядны, суетливы и втайне испуганы. Может быть, они истребили... убили Мастера или нет его, потому что и быть не должно. Спектакль без автора, без героя. Стенограмма. Но как придумал Фокин — чертовски дырявая.

В дырах тотального сплошного протокола (спектакль без антракта) — несколько сновидческих сцен.

Кусочек из «Ревизора»: сцена страха-наваждения. Мейерхольд-дирижер обозначен позами в двух-трех точках ожившего кадра: он угловат, изыскан, демоничен, и в эти же мгновенья он всего-навсего призрак комедианта и шута, заводящего механический хор гоголевских человечков. Это странное голосоведение — партитура подвывания «над» и «под» столом на фоне старинного голубого дивана (такой, наверное, выезжал на знаменитых «фурочках», когда не одну пьесу, а «всего Гоголя» предъявил Мейерхольд новой России) — этот фрагмент гипнотической памяти — первая дыра в протоколе одного собрания. Страх стал неожиданно видимым, скрючился, изломал натуру, завыл.

Вторая дыра. Сколок мелодрамы «Дама с камелиями» превращается в жутковатый, механический, данный в повторах, несколькими дублями один и тот же эпизод: канкан, объяснение Армана и Маргерит, опять канкан, опять объяснение. Тема навязчивого заикливания съела людей.

А как бы хотелось провести вечер в красивом театре с грустной и трогательной историей о великом и неисчерпаемом Мейерхольде, о котором, конечно же, мы всё знаем и не знаем ничего. Кто ж, если не режиссер, о режиссере, как актер об актере, — ведает сердцем! Но нет. В спектакле «Чужой театр» вы проходите испытание отчуждения. Здесь вам длинно читают заключение — приговор. Здесь опытный В. Фокин снова дает нам вызов — против ожиданий. Он сводит судьбу к последнему эпизоду — отречению, стыдному и коварному, короткому и растянутому, длинному, как неотвязная мысль. Стенограмма собрания пытается словом, надоедает, отталкивает. В том числе и потому, что старый текст издевательски «вирусит» по сегодняшний день.

Но когда же наступит время для биографий? В них последняя надежда, что, мол, не исчезнут под прессом, под пудом истории, что оживут особенные, чудодейственные. В биографиях представляется априори изысканность раритета, игра в вечность и трепет сиюминутности. Где они — прекрасные конструкты эпох, пересиливающие старое «вирусное» слово?

Мейерхольд на Новой сцене — не очередная юбилейная и — увы! — не еще раз художественная повесть о великом человеке. Грим преувеличен, костюм — как чуть неумелый рисунок с фото 20-х годов. Фигура худощавая и мелковата. Мейерхольд (Владимир Кошевой) задуман безжалостно, будто для недоумения и неловкости. По этому Мейерхольду не возникнет «миллиона терзаний». Он «за-

куклен». И речь свою читает магнитофонно и невыразительно. И курит в забытии как нарочно, просят же — не курить. И позы принимает. И музыку словно вытягивает из всей постановки — свою, трансделическую. Его пространство — фантазматическая дыра, он — персона для диссонанса.

Отчего сцены-дыры, сцены-реплики в сторону мейерхольдовских спектаклей даны на темы «Ревизора» (поставленного мастером как минимум за десятилетие до взятых в сюжет дней собрания) и из «Дамы с камелиями»? Отчего нет Маяковского (например, как вестника развязки), не упомянут Пушкин и репетиции «Бориса», подступающие вплотную к самому крушению-отчуждению, заявленному газетной «передовицей»... Простой ответ: наверное, есть и «работает» то, что было в тексте стенограммы. Диктует аскеза черного зала новой Александринки. Все сухо, конструктивно, как положено. Спектакль не цветной — черно-белый, элементарный, сделанный. Он рассчитан на большую сцену и маленький зал. И в том, как сцена открывается в глубину, чтобы дать фрагмент-дыру, пролом стенограммы, — главный эффект. Тут важно — наотмашь, грубовато, без тонкостей. На несколько мгновений эпизода возникает большая декорация — с лестницей, люстрой, бескрасочными переборками арок и окон. На открытом приеме — люди в черном, работники цехов умело разбирают сцену, как и не было. Мейерхольд — выпарен, в сухом остатке исчез модерн серебряного века, и постмодерна нет. Есть аскеза, митинг и эпилог.

Только апофеоз решен в цвете: вся труппа преобразуется «на марше» вокруг Мейерхольда, окруженного красными стягами, поставленного на вышку-трибуну. Он читает один из самых пагубных и страшных текстов собственного производства во времена Театрального Октября, на фоне знаменитого яркого и красочного парада физкультурников (кинопроекция в заливке накрывает сцену по всему периметру, оптический смысл задается наглядно и иллюзорно, как вещей сон). Вот где главная «дыра» по Фокину: Мейерхольд, окруженный и захваченный тотальным парадом. Это единственный момент, когда зрелище, громкость, пафос все ломают по-настоящему. И окончательно веет — подменной, не-жизнью...

Финалов несколько. Они в разном стиле, но одинаково вдруг отрываются от некрасивого, лживого и суетного слова.

Вот фотопортреты Мейерхольда в виде простого слайд-шоу в проекции на весь железный занавес, закрывший сцену; вот мистериальный красивый уход под руку с подругой, фурией и музой Зинаидой Райх.

И к вздрагиваньям медленного холода
Усталую ты душу приучи,
Чтоб было здесь ей ничего не надо,
Когда оттуда ринутся лучи.
(А. Блок)

Кажется, театр ищет свой способ «выговаривания» навязчивых идей о том, что «дольше века длится день», длится и не движется, «виснет».

Конструкция-композиция спектаклей В. Фокина в главном повторилась: живое-неживое, жизнь-смерть.

Но одно тревожит и никак не доходит (должно?), почему словно само собой все это случилось, вся эта наша не-жизнь? Добровольно? Кто зачинщик

не драмы, не истории, а вот этого происшествия для маленьких человечков с эффектом отчуждения, от которого веет холодом прерванного кровотока. Как оторвался тромб и стал оружием на поражение масс.

Мир без мастера. «Вы же и убили». И скучно. И уже нет «миллиона терзаний» по убиенным.

Март 2024 г.

Не знаю, почему именно сегодня Валерию Фокину захотелось приговорить Мейерхольда. Приговорить так, чтобы никакого сочувствия к зарвавшемуся, эгоистичному, себялюбивому худруку, работающему в театре своего имени, — не возникало. Неяркие участники собрания по следам статьи Керженцева правы: труппой не занимается, все построено для Райх, репертуарной политики — нет, идеи театрального авангарда утонули в эстетизме «Дамы с камелиями», в театре нет никаких других режиссеров... Они, кстати, не клеймят его с позиций идеологии, они говорят, как плохо живется им в театре. Сукины дети? Конечно. Но они хотят внимания и ролей. Вот и Гарин ушел, восемь лет просидев без ролей. Гарин!!! Знакомая, между прочим, картина.

Фокин ставит сцену из 1920-х, когда Мейерхольд велит арестовать Эренбурга, когда он — вершитель судеб, карает и милует и отвратителен в своей большевистской самовластности. Фокин ставит моментальные реконструкции спектаклей, когда под протянутой рукой Всеволода Эмильевича ораторы этого собрания начинают извиваться и, послушные его воле, идут в мизансцену — как марионетки. Фокин и Кошевой делают Мейерхольда нарциссическим глухарем с комплексом собственной гениальности. Простой зритель, не знающий о театральных реформах Мастера, не знающий о 1938 году большого террора, поймет только, что Мейерхольда увольняют правильно и что Зинаида Райх — сука. И я, честно сказать, готова присоединиться к простому зрителю, наблюдающему совсем не страшное собрание, на котором выступают не идеологические уроды, а несчастные крепостные ТИМа, но чувствую, что это — совсем не то, к чему я хочу присоединиться в эпоху очередных увольнений и снятий. Потому что завтра этого зарвавшегося, необаятельного Вс. Мейерхольда, презирающего всё и вся, будут бить палками в тюрьме, а он будет писать письмо Молотову, которое все мы знаем наизусть: «Меня здесь били — большого шестидесятишестилетнего старика. Клали на пол лицом вниз, резиновым жгутом били по пяткам и по спине; когда сидел на стуле, той же резиной били по ногам (сверху, с большой силой) и по местам от колен до верхних частей ног. И в следующие дни, когда эти места ног были залиты обильным внутренним кровоизлиянием, то по этим красно-сине-желтым кровоподтекам снова били этим жгутом, и боль была такая, что, казалось, на больные чувствительные места ног лили крутой кипяток (я кричал и плакал от боли). Меня били по спине этой резиной, меня били по лицу размахами с высоты...»

В отличие от простого зрителя, я знаю, что ему вменили преступления, указанные в статьях 58-1а и 58-11, обвинили в связях с троцкистами и в работе на японскую разведку и расстреляли. И этот крошечный ужас мог бы стать драматическим контрапунктом к протоколу одного заседания в назидание потомкам: поддержав статью в газете, вы поддерживаете ее последствия — арест и смерть.

Но в спектакле нет этого трагического контрапункта, нет и Мейерхольда-художника. Есть этически непереносимый, декоративный режиссер-диктатор, который получает свое. И ладно бы, но это «свое» — пуля.

Все собрание, свидетелями которого являемся мы, ждешь драматургического кульбита, когда финал жизни Мейерхольда обретет многослойность: от Станиславского, по отношению к которому, своему учителю, Мейерхольд вел себя просто подола, а тот, великий и благородный, никогда не заигрывавший с диктаторскими режимами, протянул ему свою старческую руку помощи, — до кризисного десятилетия 1930-х, когда Мастер престал соответствовать регламентированной эстетике режима.

Но нас только информируют. О том, что Керженцев написал, что собрание собралось, что Мейерхольда уволили. Поделом тебе, акула, поделом.

Отлично встретил 150-летие товарища Мейерхольда Академический Александринский театр. Ура, товарищи!

Марина ДМИТРЕВСКАЯ