

*Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.*

А. С. Пушкин

Режиссёр Валерий Фокин называет себя наследником и продолжателем знаменитого в советское время театрального деятеля Вс. Э. Мейерхольда.

В своих спектаклях Фокин стремится реанимировать идейные принципы и эстетику своего вероучителя. Не случайно он является и руководителем московского Центра им. Мейерхольда.

Тому, как знаком с наследием самого Мейерхольда и смотрел спектакли Фокина, очевидно, что он действительно стремится ему подражать, и небезуспешно. Быть может, полезно вспомнить об идейно-эстетических принципах мастера, как любил называть себя Всеволод Эмильевич. Скажем без обиняков – это мрачноватое наследие.

На протяжении десятилетий Мейерхольд являлся лидером российского сценического авангардизма, для которого характерны были воинствующая безбожность, непримиримая русофобия, отрицание русских национальных традиций и ценностей, а также вызывающе игровое (и даже игровое), в сущности, бездуховное миропонимание.

Ещё в предреволюционные годы наступление модернизма на театр (впереди – Мейерхольд!) шло под лозунгами ничем не ограниченного “раскрепощения” искусства, эмансипации, как тогда выражались, сцены из-под власти любых внетеатральных элементов: театр должен оставаться, прежде всего, театром, а не “кафедрой”, не “школой жизни” и т. п. И, в первую очередь, стремились освободить сцену от драматургии, от литературы, то есть, в конечном счёте, от Слова. Тогда распространилась и стала крылатой фраза, что пьеса – только “предлог” для спектакля и значение её едва ли не второстепенное. Мятаж против “засилья” литературы сразу обнаруживал всю глубину пропасти, отделяющей авангардизм, “театр исканий” от наследия русской культуры, словоцентричной по самой своей природе. По отношению к ней господствовали нигилизм и вседозволенность, что с особой наглядностью обнаруживало искусство Мейерхольда. Напомнить об этом, пожалуй, полезно современным его апологетам.

Творчество В. Фокина унаследовало многие из вышепоименованных особенностей мейерхольдовского подхода к театру. В дуэте Мейерхольд-Фокин есть любопытное биографическое совпадение: Всеволод Эмильевич был главным режиссёром Александринского театра перед революцией 1917 года,

Фокина назначили художественным руководителем того же театра спустя почти 90 лет.

Как и у его предтечи, у Фокина особое пристрастие к русской классике: многие пьесы из этого ряда были им поставлены и на сцене Александринско-го театра. Моё внимание привлекли следующие произведения: “Живой труп”, “Ревизор”, “Женитьба”, “Маскарад”.

Что объединяет эти широко известные пьесы? Прежде всего, их глубокая, не потерявшая актуальности содержательность, драматизм и острота конфликтов, проникновение в психологию характеров, взыскующий нравственный пафос, замечательный афористичный русский язык, благородное сопереживание людским страданиям и боли.

Увы, почти ничего из названных достоинств в спектаклях Фокина вы не увидите. Пьесы представлены в оскопленном виде, тексты зачастую купированы, извращены или искажены, сюжеты перемонтированы. Никакого пиетета к ценностям классического наследия у режиссёра нет, да и не могло предполагаться. Ибо есть полное доверие к театральному наставнику, кредо которого весьма откровенно: “Мы будем часто пользоваться классическими произведениями, как канвой для наших сценических построений”.

“Канва” в творениях Фокина узнаваема, а вот “построения” – скорее плод болезненного ёрничества, нередко весьма пошлого, а иногда и бесстыдного, отталкивающего в своих физиологических подробностях. Если вдуматься в корень проблемы, то не почувствуем ли мы, что русская классика, жизнь, в ней запечатлённая, характеры, их судьбы – чужие режиссёру, а возможно, и чуждые его менталитету?

Фёдор Протасов, Арбенин, персонажи Гоголя (на комизм которых сам автор смотрел “сквозь слёзы”) – в их толковании ощущается холодное презрение, злая обличительность и сарказм, отношение к ним, как к неким туземцам, к чему-то стороннему и даже враждебному. А если так, то можно порой и поглумиться над героями, что и видим в спектаклях. . . Однако как же далеко всё это от правды жизни, от нашего правдоискательства и добротолубия, от русского понимания комизма, страданий, мечты о справедливости.

Мейерхольд и его последователи, их творчество противостоят исконным принципам отечественного искусства – реализму, народности, учительному, внеэстетическому призванию художественной культуры. Адепты модернизма исповедуют методологию эстетского, эпатажного театра, разработке приёмов которого Мейерхольд отдал много сил: “монтаж аттракционов” как движитель сценического действия, “биомеханика” как технология лицедейства, культ “дурачества и кривлянья”, которые “необходимы для актёра, – самая простая простота должна иметь элемент кривлянья” (цитата из Мейерхольда). Выстраиваемая на сцене искусственная среда создавалась, как вызов реализму, как неприятие правды соответствия жизни.

Поставленные Фокиным пьесы (классические!) подверглись переиначиванию, бесцеремонному вмешательству в текст и даже в сюжет произведения. Он непреложно верит в авангардистский постулат: видеть в драматургии лишь “предлог” для сценических экспериментов. Уже в такой изначальности видна степень неуважения к классическому наследию. Собственно, Фокин и не скрывает, что ставит “по пьесе” (“Живой труп”), “по драме” (“Маскарад”), “на основе пьесы” (“Ревизор”), аналогичен и подход к “Женитьбе”.

В господствующем на сцене режиссёрском произволе нашлось место и откровенно русофобским проявлениям.

Очевидна установка на заземление персонажей, в которых выпячиваются порочные стороны характеров, низменные побуждения и поступки. Беспорядочный пьяный и безнадежно опустившийся Протасов (“Живой труп”), монструозные фигуранты, почти утратившие человеческий облик в “Ревизоре”, женихи-идиоты и придурковатые главные герои “Женитьбы” – Подколёсин и Агафья Тихоновна, которая никак не может разобраться, кого же она “хочет” – Подколёсина или Кочкарёва. Наконец, inferнальные фантазмагории в спектакле “Маскарад”, где Арбенин вдруг превращается в современного бытового уголовника, подробно изъясняющего зрителям, как в семейной склоке он убил жену, а потом расчленил её труп.

В спектаклях доминирует “био” и просто техническая механика, где актёры втиснуты в жёсткий каркас вычурной режиссёрской заданности, где обезличенные персонажи-маски движутся, как марионетки, вздёнутые нервной,

капризной рукой закусного кукловода, где артист рассматривается, как “вешалка” для его часто сумасбродных идей.

В своё время великий Станиславский, выражая сердцевину русской театральной традиции, говорил как о сверхзадаче сцены о познании “жизни человеческого духа”, о воспитании у людей стремления “жить лучшими чувствами и помыслами души”. Однако в эстетике и театральной методологии Фокина мы обнаружим мало внимания к духовной сути сценического действия. Преобладает подчинение движениям “плоти”, а приёмы служат глазу и уху зрителей (против чего всегда резко протестовал Станиславский). Вот почему нынешние постановки Александринского театра, в сущности, формалистичны, нравственно мертвы и бессодержательны. По этой же причине ещё и скучны.

Творчество Фокина – своеобразный мастер-класс для студентов, где наглядно и разнообразно показано, как искусственно преувеличенная форма души содержит. При таком подходе возникает лишь тот театр, который, по слову Станиславского, рождает “зрелищный, забавляющий, постановочный спектакль”.

Эпатажный характер имеют и попытки “осовременить” классику. В частности, включение в звуковую партитуру модных песенок и романсов советского периода (например, в “Женитьбе”). Впрочем, проблема жизненной достоверности, соответствия эпохе, видимо, и не возникла перед постановщиком, следующим за своим причудливым воображением.

Общее впечатление от спектаклей: на них лежит печать неизгладимой мрачности, окаменевших человеческих пороков и умственной ущербности. Не ведаю, извлёк ли эти свойства Фокин из собственной души или привнёс, проникшись восторгом, из наследия своего учителя, незабвенного Всеволода Эмильевича...

В таком угнетающе беспросветном ключе истолкована пьеса “Живой труп”.

Страсть Фокина к перелицовкам оригиналов обозначилась даже в названии пьесы, которое он изменил, наименовав спектакль “Третий выбор”. В пятом действии “Живого трупа” Протасов говорит о стоявших перед ним “трёх выборах”: служить или быть героем, “или третье: забыться – пить, гулять, петь. Это самое я и делал. И вот допился (льёт)”.

“Третий выбор”, а точнее – реплику “и вот допился” режиссёр и делает сквозным действием спектакля, усиливая его сценическим курсивом.

В спектакле доминирует образ неволи. На авансцене постоянно возникает клетка, напоминающая современную КПЗ, в просторечии называемую “обезьянником”. В ней на полу, среди бутылок с вином лежит пьяный, всклокоченный и неопрятный Протасов (арт. П. Семак). Время от времени он почёсывается и отхлёбывает из бутылки. По ремаркам Толстого, лишь в пятом акте Федя – “опустившийся, оборванный... грязный”. Но театр решает не томить зрителей ожиданиями и сразу, не медля, даёт понять суть его характера – “допился!”.

В “обезьяннике” происходят свидания с Машей (О. Соколова). Туда проведён водопровод с настоящей водой. В какой-то момент Маша хватается головой своего вконец запаршившего избранника и моет её под струей воды. Если бы эту сцену ставил Мейерхольд, то, безусловно, добавил бы в эту клетку парашу и побудил исполнителей справлять нужду, не стесняясь зрителей. Не забудем: мэтр был убеждён, что на сцене не должно бояться непристойности, что не раз обнаруживал в своих спектаклях. Воображение Фокина здесь несколько потускнело, не дотягивая в дерзости до учителя, – в клетке всего лишь обычное ведро...

Шокового эффекта режиссёр достигает в диалоге Протасова и князя Абрескова (Н. Мартон), которого Толстой характеризует так: “60-летний, элегантный, бритый, с усами старый военный с большим достоинством и грустью”. Русский генерал “с большим достоинством”, видимо, для Фокина непереносим, и на подмостках появляется человек в штанах, очень похожих на кальсоны, и кителе на голое тело, видимо, он тоже алкаш.

Развитие характера Протасова, его психология мало заботят режиссёра, и он сразу надевает на главного героя маску забулдыги, вконец оскотинившегося, морального отщепенца.

Диалектика образа театру не интересна. Но ведь Протасов в пьесе действительно очень “живой” человек, как о нём говорит Маша, – сердечный,

отзывчивый. И совесть в нём притупилась, но не погасла, но исчезло и чувство стыда. Однако те сцены и тексты, где это может обнаружиться, решены буднично и скороговоркой. В пьесе есть короткий, но глубокий по смыслу монолог героя: “Я не стараюсь сделаться лучше. Я негодяй. Но есть вещи, которые я не могу спокойно делать. Не могу спокойно лгать”. В спектакле Протасов-Семак производит его с вялой невняtnостью, похожей на бормотанье подвыпившего человека. Театр не видит просветов в его душе.

И финал выстроен не как благородная жертва кающегося, а как импульсивный жест пьяницы, которому уже безразличны все и всё. И звук выстрела (самоубийство происходит за сценой) звучит вполне буднично, он похож на щелчок дверного замка... Приговор театра Протасову однозначен – в “обезьянник”! И нет в спектакле никакого, якобы интересного Фокину (по его словам) “процесса долгих раздумий” над “внутренней душевной проблемой” героя.

“Тюремность” атмосферы спектакля сгущается ещё и усилиями сценографа А. Боровского. Сценическое пространство окаймлено чёрной тканью. В центре его – многоэтажная металлическая конструкция с балюстрадами и лестничными переходами. Она напоминает внутреннее устройство знаменитой питерской тюрьмы “Кресты” (иногда мелькает в криминальной хронике по телевидению). Чернота и железо источают мертвечину. Ещё один вариант России как “тёмного царства”, “тюрьмы народов” – в терминологии либерастов.

Внешнюю динамику усиливает вмонтированный в конструкцию лифт – им пользуются многие действующие лица. Своего апогея движение лифта – вверх-вниз в стремительном темпе – достигает в сцене развратной оргии судебных чинов. Пьяные, в расхристанном виде они с гиканьем проносятся по второму этажу конструкции в компании полуголых “девиц” (А. Негинская, П. Теплякова), издающих плотоядные вопли. В сознании – не знаю, хотел ли этого Фокин, – неволью возникла потрясший в своё время страну телевизионный пасквильный порноролик, где показали человека, “похожего на генерального прокурора”.

Эпизод “осовременивают” ещё и тем, что, сопровождая его исполнением в рок-стиле старинной цыганской песни “Невечерняя”. В спектакле немало замысловатых “находок”. Например, размещённое у левой кулисы трио музыкантов, которые вдруг вступают в действие, начиная играть. Часто возникает фигура (введённая театром) Турецкого (В. Захаров), который дежурит при входе и повадками напоминает соглядатая (сексот?!). Необычайно утомительна для восприятия непрерывная беготня персонажей по лестницам и переходам декорации. Естественно, что смысл текста, произносимого в движении, скороговоркой (биомеханика!), утрачивается.

Что сказать о постановке “Ревизора”?

Многозначительно уже само предупреждение о том, что спектакль создан “на основе сценической версии Вс. Мейерхольда и М. Коренева (Гостим, 1926)”. Поэтому можно ли удивляться тому, что на подмостках царствует балаган, куклы вместо живых характеров, обилие эмоционально-речевой и пластической судороги, эстрадно-цирковое пересмешничество, монструозность и алогизм, множество эксцентричных спецэффектов, – одним словом, столь любезная когда-то Мейерхольду, а нынче и Фокину “классика дыбом”!

И пронизывает этот – в лексике модернизма – “сенсорный коктейль” демоническая и даже сладострастная русофобия. Россия представлена бесконечно тёмным царством, населённым дремучими идиотами, трусами, ворами и мошенниками, с гнусными харями вместо обычных лиц. И – “оставь надежду, всяк сюда входящий”...

Начинается спектакль со сцены в приёмной Городничего, где сидят, застыв в нелепых позах, сонные чиновники. Им навстречу выходит патлатый господин в тапочках, почти в неглиже, но всё же в штанах. Вялой, будничной скороговоркой сообщает о приснившихся ему двух крысах и возможном прибытии ревизора. Ни у самого Городничего (С. Паршин), ни у его подопечных известие не вызывает никакой тревоги, что объясняется, разумеется, их по-вальной тупостью. Оживление вносят лишь вбежавшие Бобчинский (В. Шуралёв) и Добчинский (В. Лисецкий). Энергично толкаясь ягодицами, они торопятся сесть на один стул. Фокину, видимо, кажется, что эта клоунада очень смешна, но не переоценивает ли он уровень человеческой смешливости?..

Готовя своих подопечных к встрече, Городничий не только наставляет их, но и прыскает им в разинутые рты вполне современным дезодорантом (здесь

зрители должны прямо-таки захохотаться от смеха...). В дальнейшем чиновники неоднократно маршируют по сцене — попарно и в лакейских позах, под бодрые марши, оглушающие зал из мощных динамиков. Всячески обихаживают Хлестакова, даже встают перед ним на колени, потом в восторженном подобострастии уносят его на руках.

Хлестаков (В. Коваленко) — в чёрном костюме, с цилиндром на лысой голове, в очках и с сигарой в губах — оставляет нелепое впечатление. Актёр играет крайне неуравновешенного, едва ли не душевнобольного человека с замашками криминального авторитета и высоким уровнем сексуальной озабоченности (“осовременивание”!).

Интерес Хлестакова к супруге (С. Смирнова) и дочери (Е. Зимина) Городничего театр делает более чем наглядным. В первой редакции спектакля (2002) кульминация секс-напора Хлестакова (тогда его играл А. Девотченко) возникла, когда, нависая над опрокинутой на спину Марией Антоновной, он начинал ритмические покачивания, а стоявшие вокруг чиновники начинали вести счёт этим телодвижениям... Теперь эта сцена “смягчена”: вместо хулиганской имитации интима герой похотливо ощупывает все дамские выпуклости, принохивается к бедрам. Неожиданно по-бандитски сжимает пятернёй лицо Марии Антоновны и взасос её целует.

Фокуен не забывает, что театр — искусство синтетическое: действию сопутствует энергично разработанная звуко-музыкальная партитура. Для этого использованы динамики-усилители. Кроме, того в прилегающей к сцене ложе бельэтажа размещён некий хор, периодически оглашающий зал ухорезными камланиями. Этим хором в одном из эпизодов начинает дирижировать и сам Хлестаков.

В спектакле множество сумасбродных нагромождений, должных подтвердить богатство режиссёрской фантазии. Появляется завёрнутый в ковёр, с торчащими из него голыми ногами Бобчинский... Осип (А. Фролов) выносит ночной горшок из дамской спальни... В эротическом томлении пребывает не только Хлестаков. Анна Андреевна вдруг приникает всем телом к сценической колонне и начинает страстно о неё тереться, а рядом с виноватым видом топчется и робко пытается приобнять её супруг...

Неожиданно сгрудившиеся в толпу действующие лица, как по команде, напяливают на свои головы резиновые колпачки, похожие в том числе и на те, которыми пользуются в бассейнах, потом почему-то дружно стаскивают их с себя. Думаю, что Мейерхольд в этой сцене надел бы на актёров зелёные или лиловые парики... Мастер никогда не комментировал подобные свои кунштюки, отвечал недоумевающим зрителям: сам не знаю, почему зелёные, но критики вам всё объяснят...

Завершает спектакль сцена, полностью повторяющая его начало: сидят сонные чиновники, к которым в тапочках выходит их начальник. Вялая, ленивая, вороватая и туповатая Россия запечатлена в этой дублированной мизансцене. И в таком повторе не прочитывается ли реплика знаменитого скептика Экклезиаста: “Что было, то и будет”. И сколь многим из русоненавистников хотелось бы, чтобы так было и на самом деле, и так было всегда.

Просмотр “Женитьбы” понуждает вспомнить одноимённый спектакль в Театре Колумба, описанный в одном из романов Ильфа и Петрова: он шёл под аккомпанемент клистирных кружек, с кульбитами и прочими цирковыми номерами. Там Агафья Тихоновна двигалась по натянутой проволоке, манипулируя зонтиком, на котором было написано “Хочу Подколёсина”. Считают, что это якобы пародия на приёмы Мейерхольда, а на самом деле изложенное в романе близко тому, что реально происходило в его театре.

В этой связи вспоминается предсказанный в “Роковых яйцах” М. А. Булгакова конец режиссёра, “погибшего при постановке пушкинского “Бориса Годунова”, когда обрушилась трапеция с голыми боярами”. И это вовсе не писательская выдумка. В своём сарказме Булгаков исходил из проекта, обозначенного самим Мейерхольдом. Репетируя “Бориса Годунова” в Вахтанговской студии в 1924 году, режиссёр в изображении бояр искал “возможности раздеть их или вообразить себе голыми”.

В спектакле Фокина Агафья Тихоновна не по проволоке ходит, а лихо носится на коньках по покрытой льдом сцене. Полезна была бы и ещё поправка в порядке оптимизации классики: если бы в руках героини был зонтик, то на нем следовало бы написать “Хочу Кочкарёва”.

Откровенно выраженная сексуальная истома — характерная черта предстающей перед зрителями Агафьи Тихоновны (Ю. Марченко). В эпизодах с Кочкарёвым (Д. Лысенков) она бесстыдно приникает к нему, кладёт его руку себе на колено. Катаясь по льду в паре с Кочкарёвым и обнимая его, героиня изнемогает от вожделения. Перед женихами она появляется в исподнем. Неравнодушна героиня и к Степану (Т. Жизневский) — слуге Подколёсина. Обнажённой ножкой зазывно прикасается к нему. Озабочен и сам Степан — при случае без стеснения хватает за груди сваху Фёклу Ивановну (М. Кузнецова), показанную в самом монструозном виде.

Трудно не заметить, что Подколёсин (И. Волков) предстает с поведенческими ужимками мужчины нетрадиционной ориентации. Быть может, поэтому внимание прозорливой Агафьи Тихоновны переключилось на Кочкарёва, которого не заподозришь в “голубизне”...

Воспалённый эротизм пронизывает партитуры рассматриваемых спектаклей. Ироничный В. В. Розанов, определяя сущность “творцов” такого типа, замечал: менталитет их сосредоточен в “точке обрезания”... Эта зудящая “точка” не даёт покоя Фокину, постоянно будоражит его воображение. Не отсюда ли такое обилие эротики и сексуальных мотивировок в его спектаклях? Понятно увлечение нашего мейерхольдовца творчеством польского режиссёра Е. Гротовского, восторженная оценка его нашумевшего спектакля “Апокалипсис кум фигурис”. В своё время, будучи в Польше, я посмотрел это действо. Кульминацией его было изощрённо показанное коллективное онанирование исполнителей с краями хлеба...

Как в “Ревизоре”, так и в “Женитьбе” театр использует приёмы карикатуры. Персонажи и, прежде всего, “женихи” — мерзкие уроды, тупые и похотливые. Когда они гурьбой движутся по сцене вслед Агафье Тихоновне, это напоминает “собачью свадьбу”.

С комплекцией лилипута чиновник Пантелеев (персонаж, лишь упоминаемый в пьесе, который по воле театра стал действующим лицом) (Л. Бутырская) на четвереньках ползёт за героиней... Моряка Жевакина (В. Захаров) сделали безногим инвалидом, передвигающимся на дощечке с роликами...

Степан предстает тяжёлым алкоголиком, едва стоящим на ногах от перепоя. Не отстаёт от него и вечно пьяная сваха. Как отдельная буффонада показана сцена, где вусмерть упившиеся Степан и сваха громко храпят, забыв обо всём и обо всех.

И в “Женитьбе” режиссёр демонстрирует своё пренебрежение текстом, неуважение к Слову. Дело не только в произвольной перестановке эпизодов и перемонтировке текста. Главное — он плохо слышен. Важнейшие монологи и реплики пробалтываются как бы мимоходом. Диалоги происходят во время катания на коньках, и внимание зрителя сосредоточено не на смысле слов, а на том, не шлепнётся ли ненароком кто-либо из актёров, не очень устойчиво чувствующих себя на льду...

По необъяснимой логике режиссёру важен не текст, а его резкие динамические перепады: персонажи часто срываются на крик, после чего вдруг переходят почти на шёпот. Эта припадочная судорожность сценической речи — ещё одна примета творческого почерка Фокина.

Иногда создавалось впечатление, что присутствуешь не на спектакле по классической пьесе, а на пошловатом театральном капустнике, созданном по методу “монтажа аттракционов”. Ошарашивают зрителя вдруг раздающиеся из репродукторов популярные в советскую эпоху шлягеры “Любимые глаза”, “Вернись”, “Летят перелетные птицы”. Над планшетом сцены поднимаются кубические “трибуны”, с которых герои произносят свои монологи. Всё это, увы, вне логики гоголевской драматургии и сценического действия. Однако обилие скоморошества вполне соприродно, например, фантастическим сновидениям Софьи Павловны из “Горя от ума”, где были “какие-то не люди и не звери, для довершения чуда раскрылся пол”, а также явились “и черти, и любовь, и страхи, и цветы”...

Как и в других спектаклях, ощущим знакомый пафос: с ёрническим сладострастием изображены нелепость, беспросветность русской жизни, монструозность персонажей, которые погрязли в лени, пьянстве, разврате, тупости и в безнадежных поползновениях что-либо изменить в своем бытии.

Все эти “аттракционы” были бы, возможно, и забавны, и даже занимательны, если бы не возводились на руинах замечательных, классических

пёс. Превращая их героев в дегенератов, в скотоподобные существа, режиссёр манифестно выразил свою идейно-эстетическую и нравственную позицию, не имеющую ничего общего с национальными художественными традициями, которые так ревниво защищал Гоголь. Он призывал “изгнать вовсе карикатуру”, освободиться от “побрякушек” и помнить, что театр – “это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра, отделите только собственно называемый высший театр от всяких балетных скаканий... и тех мишурно-великолепных зрелищ для глаз, угождающих разврату вкуса или разврату сердца”.

В спектакле “Маскарад” пьесу Лермонтова насилуют, кромсают, кастрируют с холодной жестокостью. Впрочем, об этом зрителей информируют с завидной предупредительностью. Купив “программу”, вы узнаете, что покажут действие “по драме “Маскарад” и по спектаклю Вс. Мейерхольда 1917 года”, кроме того, осуществлена “историко-документальная реконструкция фрагментов сценического текста 1917 г.”, её проделал завлит театра, профессор А. Чепуров, которому оказалось не стыдно записаться в соавторы Лермонтова. Вас предупреждают также, что “в спектакле использованы тексты” ещё одного соавтора – Владимира Антипова. Мало этого! Чтобы снять последние ваши недоумения, сообщают, что вы увидите не пьесу XIX века, а некие “воспоминания будущего”.

Тем самым театр надеется снять с себя ответственность за то, что на сцене лишь призрак, лишь тень Лермонтова и его великой драмы. Однако о чём же писал автор? В его произведении развернута драма вечных чувств – испепеляющей любви и неизбывной ревности, картина саморазрушающего эгоизма и безрассудной мести, гордых притязаний и страшного падения. Здесь и беспощадность пустого обличения развратного “света” – правящего слоя, разлагающейся аристократии, тех, о ком Лермонтов писал: “Вы, жадною толпой стоящие у трона, // Свободы, Гения и Славы палачи!”

Ничего похожего в нынешнем спектакле Александринского театра нет! Отодвинув драматурга, бесцеремонно распластав пьесу, постановщики воздвигли над нею, сокрушённой и искромсанной (ведь это всего лишь “предлог” для режиссёра!), свой “авторский” вариант.

Наклонный планшет сцены вдруг разверзается, и из его отверстий поднимаются прозрачные гробы-саркофаги. В них в странных позах застыли окочевшие персонажи спектакля. Затем они, подурмяненные и замысловато костюмированные, оживают и выходят из своих футляров. Между ожившими “покойниками” возникают отношения. Ассоциации с известным рассказом Ф. Достоевского “Бобок” весьма прозрачны. Там поднимающиеся из могил мертвецы начинают общаться между собой. Если учесть, что текст, качество слова театру не важны – преобладает бормотальная невнятица (очень похоже на “бобок, бобок”...), – то сходство возрастает.

Чёрные кулисы и задник сцены ещё более усиливают кладбищенские мотивы. Звуковым аккомпанементом служат загробные, со зловещим шипением завывания, издаваемые “хором масок”, расположенным в ближней к сцене ложе бельэтажа.

Потом начинает работать массовка: из глубины сцены медленно, с кошачьими ужимками движутся участники маскарада. Внезапные конвульсии приостанавливают это движение, потом оно возобновляется, перерастая в общее – под оглушительный грохот барабанов – вихревое смятение. В другом эпизоде карнавал масок перерастает в оргию, похожую на свальный грех с его плотскими страстями и непотребствами. И снова адский грохот и клубы дыма (или пара?).

В спектакле воспроизведена и прямая реинкарнация. Во втором акте на авансцену к установленному перед занавесом микрофону выходит человек, похожий на Арбенина. В полуодетом виде, со спущенными подтяжками, в рубашке, которая выбивается из штанов. Быстро выясняется, что это наш современник (едва ли не из зала), обычный обыватель. Он сообщает (весьма бесстрастно!) жуткие подробности того, как из ревности задушил свою жену (“Машку – суку”), а для надёжности ещё и пырнул её “ножом в сердце”. Потом рассказано о том, как убийца перетащил труп в ванну, где расчленил его (“это нетрудно было сделать – я повар...”). Вот оно, обещанное театром “воспоминание будущего”! Все тот же навязчивый фокинский мотив: “что было, то и будет”. Здесь уместно было бы развить это “будущее” и показать, как Лермонтов переворачивается в своём гробу...

В стык к этому эпизоду поднимается занавес, и нас возвращают в “прошлое”, где два ливрейных лакея одевают Арбенина во фрак.

В холодно-эстетском, вычурно-экзотическом пространстве сцены, среди персонажей-манекенов вопреки всему этому возникло и несколько психологически достоверных мгновений, лишённых кукольной манерности: диалоги Арбенина (П. Семак) и Нины (Е. Вожакина). Я не сверял текста, но, видимо, в данной сцене он предстал без “реконструкции фрагментов сценического текста 1917 г.”. На короткое время рассеялась мертвечина “биомеханики”, преодолелись абстракции и сумасбродство режиссёрской инструментовки, и перед нами явились живые лица, участники тяжкой человеческой драмы. Но тут же стало очевидным, насколько индивидуальность артиста Семака (с его душевной открытостью) не соответствует характеру Арбенина, в котором Лермонтов раскрывает мрачные глубины его демонизма: “Прочь добродетель: я тебя не знаю!”

Эти краткие фрагменты, однако, быстро растворяются в калейдоскопе сценографических фокусов, в сумбурной игре формой, в том, что обращено, прежде всего, к глазу и уху человека. Если у Лермонтова маскарад является символом бессовестной лжи, обмана, клеветы и подлости, то постановка Фокина — “по драме...” и “по спектаклю Мейерхольда” — почти совсем отвлечена от этой всегда актуальной темы, подменяя её карнавальной пестротой красок и звуков, игровым отношением к миру, который не принимается всерьёз. И ничего не остаётся для ума и сердца человека, не трогает его нравственных чувств.

В финале “труп” Арбенина распластан на авансцене. И через него небрежно перешагивают артисты, выходящие к публике на поклон. “Что наша жизнь — игра!” Игра, в которой позволено всё...

Как мы убедились, Фокин является истинным мейерхольдовцем и продолжателем традиций своего наставника. Фундаментом этого направления является примат формы над содержанием, гипертрофия стилизации, крайне субъективистское понимание задач художника. Отношение к человеку, как к игрушке внешних сил, взгляд на актёра, как на марионетку, которая должна повиноваться своему кукловоду. В таком подходе проявляется мизантропическая суть режиссуры мейерхольдовского типа. На российской сцене это часто оборачивалось обнажённой русофобией.

Противостояние мейерхольдовщины (этот термин употреблял и сам мастер) русской театральной школе пролегает в сфере диалектики жизни и искусства. Лицедейство, штукачество, биологизация, напыщенная искусственность отвергались нашей национальной актёрской школой, для которой важнее всего был внутренний мир человека, его судьба в мире, психология характера. В своих достижениях русский театр шёл от жизни, а не от сцены. Постулаты реализма, идейности, национальной самобытности были для него основополагающими. И порой не воскликнем ли мы вслед за классиками русской мысли (противостоявшими модернизму): “Искусство это или большой бред? Художественное творчество или духовное разложение? Культура или гниение?” (И. А. Ильин).

Практикуемая в Александринском театре мейерхольдовская методология разрушительна для его репертуара и, прежде всего, для русской классики. Но не только. Она опасна и для труппы, для традиционно понятого актёрского искусства. Когда режиссёр превращает артистов в марионеток, регулярно втискивая их в жёсткий каркас искусственных схем с преобладанием претенциозного кочевряжества и пошлых дурачеств, это не проходит бесследно. Становясь участником режиссёрской дрессуры, утрачивая своё лицо, которое заменяют маской, артист может потерять соприкосновение с естественной, живой действительностью. Когда такая система культивируется годами, актёр неизбежно теряет индивидуальность и органические творческие навыки. Только крупные таланты с сильной волей способны выдержать этот напор. А сколько перемалывают жернова “аттракционов” и “биомеханики”?

В руках руководителя-штукайстера послушные ему исполнители неизбежно становятся штукарями. Называя модернистское искусство “душевно-больным и духовно-невменяемым”, великий мыслитель XX века И. А. Ильин предостерегал: “Сумасшествие заразительно: большой или вывихнутый душевный механизм передаётся от человека к человеку на путях незаметного воспроизведения и произвольного подражания”.

Искренне жаль труппу Александринского театра – напомним, старейшего в России! Нынешнее его искусство принадлежит дегенеративному направлению. Мертвечиной и разложением веет от его спектаклей. Разве не подавлен и зритель, ошарашенный скабрёзной буффонадой и русофобскими вывертами?!

Уместно напомнить характеристику искусства Мейерхольда, которую дал поэт Александр Блок (он любил театр и глубоко понимал его природу). Блоку были чужды отвлечённо-умозрительный характер экспериментов Мейерхольда, его холодное безразличие к человеку. О его творчестве поэт писал: “Узорные финтифлюшки вокруг пустынной души, которая и хотела бы любить, но не знает истоков истинной любви. Так как нет никакого центра”. Касаясь способностей режиссёра, Блок относил его к числу “прирождённых плагиаторов с убогим содержанием души, но с впечатлительностью, которая производит впечатление таланта”. Не повторим ли мы похожего приговора и по адресу нынешнего руководителя Александринского театра? Ведь и сам он столько раз заклинал нас: “Что было – то и будет”...

Неискушённого зрителя может обескуражить несметное количество наград, призов, премий, которыми отмечена деятельность Фокина. Например, “Ревизор” удостоен государственной премии “Золотая маска” и премии “Золотой софит”, “Женитьба” – лауреат “Золотой маски” в номинации “лучшая работа режиссёра”, “Маскарад” создавался “при финансовой поддержке Министерства культуры РФ”. В 2000 году Фокин удостоен Государственной премии РФ за “развитие наследия Мейерхольда и создание центра его имени”. В 2006 году режиссёр включён в Президиум Совета при президенте РФ по культуре и искусству. В 2008 году получил специальный приз жюри “За возрождение (!! – М. Л.) Александринского театра”. Думаю, что Фокин, подобно Хлестакову, мог бы воскликнуть: “Я везде, везде...”

Как видим, и в области театра мы живем в *королевстве кривых зеркал*...

Нынешний российский театр, вся его система опасно больны, поражены раковой опухолью русофобии и безнравственности (о безбожности я и не говорю!), а ещё воинствующего эстетского формализма. Русскоязычность спектаклей не должна нас обманывать – во многих из них попораны основы русской культуры и классических традиций национальной сцены.

Разрушители нашей культуры имеют в распоряжении глубоко эшелонированную и дисциплинированную “армию”. В ней есть свои сапёры, атакующие штурмовые отряды, пропагандистский аппарат и свои СМИ, свои агенты влияния и покровители едва ли не на всех уровнях властной вертикали. Поэтому вряд ли возможно быстрое возвращение нашего театра в лоно своих исконных художественных традиций. Однако надеюсь, что силы сопротивления авангардистской чуме не исчерпаны. Российское Косово – в пространстве сцены – не победило. Пока...

Русские классики представляли художественное творчество как служение ради истины, добра, справедливости, сострадания и красоты, как выражение своей воли перед лицом Божиим. Вот идеалы, которые почти утрачены многими современными театрами (и драматургами!) и которые мы призваны восстанавливать. Вернуть на сцену благородный идеализм русской культуры, возродить национальную школу реализма – первостепенные наши задачи.

.....

*Редакция с радостью и благоговением поздравляет
Марка Николаевича Любомудрова
со славным юбилеем — 85-летием!*