

# ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А   А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О   Т Е А Т Р А

НОВОСТИ



ВАЛЕРИЙ ФОКИН  
празднует своё  
65-летие

В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «КОМЕДИ Франсез» состоялась премьера спектакля по пьесе Т. Уильямса «Трамвай “Желание”». Режиссёр Ли Брюер. В роли Бланш Дюбуа — Анн Кесслер



В БЕРЛИНСКОМ театре «Шаубюне» состоялась премьера спектакля по пьесе Ф. Ведекинда «Лулу». Режиссёр Фолькер Лёш



ГЛАВНЫМ РЕЖИССЁРОМ театра имени Ленсовета назначен Юрий Бутусов

НА СЦЕНЕ ЛОНДОНСКОГО ТЕАТРА «Барбикан» играют новый спектакль Робера Лепажа «Голубой дракон»



В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ им. Вахтангова состоялась премьера спектакля «Ветер шумит в тополях» по пьесе Ж. Сиблейраса в постановке Римаса Туминаса



В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ «Современник» состоялась премьера спектакля по роману И. Башевиса Зингера «Враги. История любви» в постановке Евгения Арье

В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ «ШАУБЮ-не» состоялась премьера спектакля по пьесе М. Горького «На дне» в постановке Петера Кляйнерта



ИНТЕРВЬЮ

## Валерий Фокин: «ТЕАТР НА КРАЮ»



Как известно, лучший подарок — книга. В московском издательстве «Артист. Режиссёр. Театр» вышел «Словарь театральной антропологии», составленный Эудженно Барбой и Никола Саварезе. Трёхсотстраничный альбом со множеством уникальных иллюстраций собрал «тайны ремесла», повествующие о языке тела, практических тренингах и способах концентрации энергии актёров и танцоворов, принадлежащих к самым разным культурным традициям «евразийского театра». В «Словаре» нашлось место и для театра Бали, и для системы Станиславского, для Пекинской оперы и мейерхольдовской биомеханики, для Этьена Декру и индийских танцев, для Генри Ирвинга и театра катхакали, для Гротовского и Нобусиге Кавамура. Есть специальный раздел «Ноги», причём в этом разделе обсуждаются идеи макрокосма и микрокосма. В главе «Руки» рассматриваются их, рук, «простое звучание или молчание». В перечне телесных техник можно обнаружить техники рождения и акушерства, техники подросткового возраста и техники периода взросления. Энтузиазм и упорные многолетние усилия Эудженно Барбы и его единомышленников увенчались подробным опусом, имеющим подзаголовок «Тайное искусство исполнителя». Тайное — поскольку эта книга на самом деле является практическим руководством по созданию пресловутой театральной магии. Неслучайно эта книга так заинтересовала Валерия Фокина. Он стал одним из первых её читателей. Неслучайно и то, что разговор о «театральной антропологии» не мог не продолжиться размышлениями о театральной эсхатологии.

— Мне кажется, что это невероятно важная и полезная книга. Справочник, путеводитель по актёрской природе, по технологии мастерства. Моя первая встреча с Барбой произошла ещё в середине семидесятых годов, я тогда занимался с Гротовским, а Барба уже закончил с ним работать, но тем не менее приезжал неоднократно в Польшу, там я с ним и познакомился. Он редкий человек, основательно «сдвинутый» — в хорошем смысле слова; ему интересно копаться в творческой анатомии, в актёрских кишках, ему доставляет удовольствие всё это анализировать, разбирать, выяснять, как весь организм действует на психофизическом уровне, как одно вытекает из другого, что такое жест. Мы же очень мало про это знаем. Не имеем представления об историческом генетическом коде, который заложен в лицедействе с давних времён. А Барба это всё с интересом изучает, и когда внимательно начинаешь знакомится с его выводами, то видишь пересечение многих знаменитых методик и тренингов. К примеру, из мейерхольдовской биомеханики там очень многое взято. Мейерхольд ведь вообще чрезвычайно точно и глубоко знал старинный театр, не случайно в его студиях — и в Москве, и в Петербурге, — изучался старинный театр: испанский, итальянский, японский, китайский. Он всё это знал. Барба предлагает разделить этот опыт. Нам — здесь, в России — кажется, что в этих методиках речь идёт только о ремесле, мы никак не можем соединить психологический театр с ремеслом, с «искусством представления», с «условностью». Привычно жонглируем названиями — и поспешно начинаем негодовать. И это предубеждение досталось в наследство поколению, которое толком понятия не имеет, что такое искусство представления, равно как и искусство переживания. Всё перепутано.

А ведь сколько, к примеру, может дать актёру одна только техника глаз, описанная у Барбы на основании восточного опыта! Повороты глаз — это необычайно важно. Особенно для такой сцены, как Александринская — огромная, требующая осмысленности и чёткости мимики и жеста. Здесь жест может выразить гораздо больше, чем слово, и надо знать, как этим воспользоваться. Точно так же и глаза, которые являются одним из выразительнейших инструментов. И на Бали, и в китайском театре существуют специальные отдельные техники — как работать глазами. Кстати, Мейерхольд в «Грозе», работая с Рощиной-Инсаровой, воспитывал в ней умение строить вот эти «мизансцены глаз». Она славилась тем, что умела работать ими очень выразительно. В китайском театре момент, когда глаза опущены в под, и ты долго их не видишь и привыкаешь к тому, что их не видишь, а они вдруг открываются, — это подобно тому, что в кинематографе называется «крупный план». Все эти описания там есть, в книжке Барбы. Мне это жутко нравится, потому что Барба — один из последних носителей техники. Тем более, что не он эту технику выдумал.

— «Последний носитель» — в смысле теории или практики?

— И в том, и в другом. На уровне упражнений, тренингов — это огромная школа. Другое дело, что эта школа никому не может стать великим артистом — а этого многие хотят, пройдя два-три мастер-класса. Это не так просто. Но постигать свой организм, его технические возможности, и параллельно, конечно, изучать внутреннюю технику — ну, помимо того, что

Продолжение на стр. 2





процесс их существования становится потрясающе искренним и убедительным — с точки зрения отдачи. Они владеют весьма серьёзными навыками.

Вот у Судзуки есть упражнение: стоя на одной ноге, на едином дыхании произносить длинный монолог. Можно к этому отнестись скептически, но ведь это редкая техника, здесь задействовано всё: особое дыхание, баланс, координация. Это невероятно сложная вещь, долгий-долгий монолог, который всё развивается и развивается, а человек стоит, поджав одну ногу, заплетя её вокруг опорной, и монолог набирает и набирает силу... Это очень трудно и очень правильно. Другое дело, когда этой отмычкой артисты пытаются открыть всё. Я ставил там спектакль — а у них каждый день тренинг, после которого часть актёров приходила ко мне на релетиции. И вот они потренируются, а я потом минимум два часа выбиваю из них это. Я им говорил: «Так, ребята, мы же, вроде, с вами вчера уже договорились, что с этим произведением надо по-другому работать!» И они постепенно начинали улавливать другой способ существования. А на следующий день опять норовили, условно говоря, «встать на одну ногу».

Железобетонности и тупого упрямства не должно быть ни в коем случае, надо быть гибким и понимать, что и ради чего происходит в театре. Какие-то тренинги между собой сочетаются, а какие-то — нет. Но очень важно то, что эти старинные коды, описанные Барбой, развивают высокое ремесло, дают абсолютное владение телом, умение управлять им. В конце концов, что говорит Станиславский, когда один из актёров читает перед ним монолог? Он вдруг спрашивает: «А что, голубчик, в тот момент, когда вы читали, делал большой палец на вашей ноге?» Актёр ничего не понимает, думает, что старик сбрендил, так и все остальные думают, — а Станиславский задаёт очень точный вопрос. «Вы — говорящая голова, — вот что говорит Станиславский. — Вы рассказываете мне монолог, но при этом не участвуете в нём». Это очень точно — я просто подпрыгнул, когда прочитал это в какой-то стенограмме. Старик!

Поэтому я считаю, что этот «Словарь театральной антропологии» и для актёров, и режиссёров может представлять большой интерес. С другой стороны, тут есть опасность начётничества — актёры могут сосредоточиться на чтении, выписках, механическом заучивании каких-то поз, появятся конструкторы новых тренингов... В Барселоне один человек меня заманил в студию, якобы там занимаются биомеханикой: они час бегали по залу, как сумасшедшие, на этом вся биомеханика закончилась. Надо понимать, что любой тренинг правилен и необходим в определённых условиях. Каждое новое произведение должно рождать собственный тренинг, который нужен для того, чтобы открыть именно это произведение. Это в идеале, конечно...

— «Экстра-обыденные техники», которые описаны у Барбы, и наша театральная образовательная система, которая вся нацелена на обыденность, — как они сочетаются?

— Очень сложный вопрос. К сожалению, наше театральное образование построено по очень старым методикам. У нас господствует убеждение, что мастер уже сам по себе — школа. В каком-то смысле так и есть. Но не до конца. Потому что всё-таки сам мастер тоже формировался в определённое время. И он может дать только то, что он знает и умеет сам. Но время даёт совершенно новые импульсы, и могут возникнуть такие тренинги, такие техники, такие методики, о которых мастер ничего не знает. Само по себе это не страшно. Но студенты-то должны, как минимум, познакомиться с тем новым, что происходит в театре. Без этого не обойтись, если мы ставим задачу фундаментального актёрского образования, делающего выпускника способным управлять и внутренней, и внешней техникой. Нельзя отделять одно от другого. Эти «экстра-обыденные» техники знать необходимо, они нужны практически, — а мы их просто не знаем и знать не хотим. Рутина во всём, в образовательной системе в том числе. Консультативно преподавая в Щукинском училище, я наблюдал, как сильно в моей родной школе развито желание защитить мундир любым способом, даже негодным. Когда до глупости не воспринимается новое. Сегодня уже неважно, окончил ты питерскую школу или московскую, Щепку или Щуку — не играет роли, важно, кто ты такой, что ты умеешь. Чего делить-то?

Есть, конечно, ещё невероятно сложный вопрос: кто преподаёт. Барба, к примеру, не приедет преподавать, и Терзопулос не приедет. Поэтому на кафедрах сценического движения учат некоей общей пластической культуре. Там тоже есть своя методика. Но я бы обязательно вводил такие уроки, где давались бы элементы самых разных физических техник. Из биомеханики можно

надо иметь талант, — вот это сочетание даёт невероятные результаты. Спектакли Барбы — во всяком случае те, что я видел, — были, честно говоря, менее убедительны для меня, поскольку мне не хватало, с одной стороны, более внятного режиссёрского сюжета, а с другой стороны, — актёрских откровений. Но когда его актёры доходят до чрезвычайной, пограничной ситуации и когда они абсолютно честны,

## ИНТЕРВЬЮ

многое взять. Некоторые упражнения биомеханики были использованы Судзуки для своего тренинга. Можно найти такие же упражнения у Терзопулоса, у Барбы, у Гротовского. Гротовский, к тому же, очень хорошо знал йогу и использовал пересечения со Станиславским, у которого встречались упражнения — то же лучеиспускание — из йоги. Барба прав, это всё пересекается!

Вот я недавно разговаривал с одним артистом, который очень активно преподаёт в последние годы, смотрел показы его студентов и видел, что там всё время делается сильный акцент на внешней выразительности. Внешнее — замечательное! Но такой крен всё равно со знаком «минус». Я говорю: «Они параллельно у тебя занимаются разработками внутренней техники, связанной с процессами проживания, оправдания? Разрабатывают нутро?» — «Ну, сейчас не до этого, первые два курса мы должны прежде всего заниматься чистым движением, раскрепостить человека...» А дальше как?

— *А если в итоге внешнее и внутреннее так и не сойдутся?*

— Вот в том-то и дело! «А это как-нибудь потом». Это не может быть потом! Это должно быть вместе. Закон Божий и алгебру одновременно надо преподавать. Ты можешь любить что-то больше, что-то меньше, это вопрос твоей индивидуальности, но учить ты должен и то, и другое. Мы вообще, русские люди, — люди крайностей. У нас либо одно, либо другое. Поэтому, конечно, книга-то замечательная, но я вот сейчас, в процессе нашего разговора, думаю: а кто будет её читать? Кто будет ею пользоваться, кроме узких специалистов, которые будут ловить кайф от рисунков, от описаний?

— *Возможно, это будет книжка преимущественно для театроведов. Причём не для всех.*

— Да, конечно. Многие театроведы сочтут, что всё это неважно, неинтересно и не нужно. Сейчас опять вылезает на свет Божий идея о том, что бытовой психологический театр и есть единственный по-настоящему русский театр. А по существу бытовой театр удобен тем, что за него можно спрятаться многим сегодняшним театральным деятелям, которые чувствуют внутри собственную профессиональную беспомощность, но никак, конечно, в ней не признаются. На самом деле все эти сопли, придыхания, крики и вздохи — это не «психологический», а попросту дурной театр. Театр серьёзный, эмоционально затратный (но не на уровне истерических всхлипываний и потоков слёз) невозможен без острой концентрации, без острого существования, на последней грани почти, — потому что действие всё равно свершается на твоих глазах, в декорациях Островского ли, в традициях ли Кабуки. Я был свидетелем, как трёххтысчный зал в Авиньонском дворце просто замирал на греческих спектаклях, когда человек с трёхметровой высоты прыгал, делал сальто, а в него кидали копиями. Это же не просто прыжок как таковой. Может быть, это и техника, но какая разница, актёр же проживал всё это: последний прыжок перед смертью, когда человек почти убит — и вдруг совершает такое. Это было потрясающе! Всегда сложно существовать на краю, это связано с душевными и физическими тратами, — но уйти от края подальше означает уйти и от театра. Быть «органичным» и «милым», конечно же, намного спокойнее, комфортнее.

— *В книге Барбы написано, что зрительская похвала великому артисту по-японски звучит как «ты устал!» Это вместо «браво». Потому что актёр затратил какие-то сверхчеловеческие — собственно, актёрские — усилия. У нас же усталость на сцене воспринимается как отрицательная характеристика. Вот если я «летал» по сцене три часа — значит спектакль удался. А если приложил усилия, значит, уже что-то не то. Вот и некоторые артисты Александрийского театра жалуются на то, как они устают...*

— Артисты жалуются, конечно, и здесь есть резон, потому что всё-таки за эти восемь лет жизнь в театре идёт довольно интенсивно. Меня больше огорчает, что в основном жалобы поступают от молодых. Старики не жалуются. А вот люди, которые проработали в театре три-четыре года, тридцатилетние, некоторые ещё моложе — они жалуются. Но я думаю, что это связано не столько с физической усталостью, сколько с тем, что они очень много работают сейчас. Многие играют ведущие роли. И это ощущение востребованности способствует желанию продолжать играть, а лучше двигаться от ведущих к главным ролям, а от главных к титульным. И на них и остаться. С одной стороны, это закономерно — что это за артист, который не хочет играть главные роли! Но с другой стороны, существует непонимание того, что такое репертуарный театр. В нём обязательно есть спектакли, которые состоят только из главных и ведущих ролей, а есть спектакли, где нужно сыграть и общие сцены, и массовые, и эпизоды. Всё зависит от идеи постановки, от задач, которые выдвигает каждый спектакль. Вот поэтому в этой «усталости» я вижу именно психологическую причину, которая основана на том, что некоторые актёры не понимают до конца принципы работы настоящего репертуарного театра. Не такого, который стал скрытой антрепризой или прогнулся, с одной стороны, перед публикой, с другой — перед избранными актёрами своей труппы, диктующими: «это я играю, это не играю, тут выхожу, тут не выхожу, а ещё учтите, что у меня телесериалы». Таких театров 90 процентов сегодня, к сожалению. Но настоящий репертуарный театр — это понимание общих задач. Даже если тебе что-то не нравится, ты должен знать: я служу в этом театре. Служу! В конце концов, ансамбль в том и заключается, что каждый должен вносить свой вклад, игнорируя эгоистические побуждения. С другой стороны, время сегодня активно

сигнализирует, что можно жить и по-другому. Зачем затрачиваться, зачем работать всерьёз, когда можно выбрать куда более лёгкий путь? Но я надеюсь на здравый смысл актёров. Потому что нельзя допустить превращения репертуарного театра в проектный.

А ведь мы к этому идём. И этот факт не может не вызывать глубокого беспокойства. К сожалению, мы сейчас действительно двигаемся к американской модели театра — хотя чиновники из Минфина, Минэка и даже из Министерства культуры не понимают, о чём я вообще говорю, они не знают, что бывают какие-то особые модели. Нас подталкивают к тому, что репертуарный театр будет усечён, вырезан, удушен — просто экономически. И мы придём именно к американской модели — труппа собирается на спектакль, на один сезон. И что, американский театр достиг каких-то успехов? Да нет, конечно, это чепуха полная! С одной стороны, чиновники считают репертуарный театр хлебником бюджета, а с другой стороны, люди театра сами не понимают, чего хотят. Тут серьёзная психологическая проблема. Зачастую хотят исключительно каботинских и традиционных — в бытовом смысле — вещей. «Хотим бытового театра, чтобы нас никто не трогал, чтобы деньги были, хотим выходить, сидеть в креслах, лежать на диванах, плакать и всхлипывать!» Бред! Это не более чем внутренний скрытый страх перемен. Потому что людей, готовых к риску, — а без него не может быть никакого искусства, — их единицы. Неважно, в каком поколении. Мы внутри-то некрепки, поэтому нами экономически манипулировать очень просто. И все были бы довольны, только бы их оставили в покое.

— *А что делать с театром, который живёт под девизом «Дайте нам спокойно умереть»? Ему дают умирать беспокойно.*

— Трагическая ситуация сложилась. Чиновники хотят максимального сокращения бюджетополучателей — и при этом видят, что в самом лагере так называемого репертуарного театра далеко не всё благополучно, много мёртвых театров. Какие-то отдельные удачи или отдельные события они же не воспринимают. Им нужны «показатели». А на самом деле им нужно понять, что шедевр — он сам по себе шедевр, он не может быть «показателем». На спектаклях Меіерхольда после премьеры, — после того, как отшумели все дискуссии, — сидело по ползала. Тёте Мане и дяде Васе в городе Москве было сложно смотреть такого «Ревизора». Потому что Гоголь сложен. И таких примеров можно привести много. Нельзя успех театра измерять «показателями» — это же не тяжёлая атлетика: рванул штангу на полграмма тяжелее, и ты первый. Это искусство, тут нельзя так.

— *И каковы ваши прогнозы? Так всех и переловят по одному?*

— Сегодня мои прогнозы очень печальны. Я, например, настроен по мере своих возможностей бороться за репертуарный театр и поднимать коллег на эту борьбу, и думаю, что коллеги поддержат, потому что в крайних ситуациях мы обычно сплачиваемся. А здесь, по-моему, самая крайняя ситуация. Закон уже подписан президентом, он уже действует, грядёт изменение положений в уставах театров, будет ограничена деятельность театров, что тоже очень плохо, — там много всего... И эта финансовая блокада приведёт к тому, что репертуарный театр будет ужиматься, сокращаться — и так с водой выплеснут и ребёнка. Потому что сама идея репертуарного театра требует обязательной серьёзной государственной поддержки. Мне кажется, что, по большому счёту, происходящее доказывает: театр нашему государству не очень-то и нужен, несмотря на все разговоры, встречи, обсуждения. Власть не понимает, что такое театр. Что он очень нужен именно сегодня, когда мы сталкиваемся с таким количеством поколенческих проблем — одна история с Манежной это доказала, — с проблемой отсутствия внутреннего вкуса, внутренней культуры, когда всю страну корёжит и когда очень важно заниматься воспитанием — грамотным, умным. Вот тут-то театр может сыграть свою роль как никакой другой вид культуры. А этого понимания нет. Вообще нет понимания, что культура влияет на экономику, политику, быт. Это как будто отдельные, не связанные между собой вещи. Культуру воспринимают, как трёх гармонистов на завалинке...

Нам придётся столкнуться с экономической цензурой — а она самая тяжкая. Я не понимаю, к чему мы можем прийти, к чему может прийти театр, если упадёт в расставленные ловушки, запрограммированные новым законом. Но ничего, надо работать, надо жить. Выхода нет другого... Я считаю, отлично поговорили. Барба, если бы услышал, сильно бы удивился!

— *Давайте вернёмся к «театральной антропологии». Пять лет назад, когда Александрийка открылась после реконструкции, в интервью вы сказали: «Мне интересен театр». До сих пор интересен, Валерий Владимирович? Несмотря ни на что?*

— Всё ещё интересен. Сложности, о которых мы сейчас говорили, — они не влияют на этот выбор. Это совершенно разные вещи. Сложности в этой стране были всегда, и меня никогда они не пугали, наоборот, даже заводили. Но пока мне интересен театр не просто как способ самореализации, а как путь моего собственного внутреннего человеческого развития. Это для меня очень важно. Потому что вместе с жизнью в спектаклях, с тем, что я делаю, происходит моё внутреннее строительство. Так я правлю свой путь — моих реакций, моих ощущений, моих взглядов, страхов, ненависти и любви. Пока этот процесс идёт, и пока театр в этом смысле помогает, является откровением и для тебя, и для зрителя, — он не может перестать интересовать.

Лилия Штенберг



# DE NATURA SONORIS<sup>1</sup>

## Валерий Фокин: музыка спектаклей



Сегодняшняя Александринка любима богами и имеет перед прочими избранныками муз неоспоримое преимущество: в небесном попечительском совете театра место рядом с Мельпоменой и Талией по праву занимает Эвтерпа — трудно припомнить другой отечественный драматический театр, в котором бы этой дочери Зевса поклонялись бы столь истоиво. Гимн «О Русь, куда несёшься ты», Карлос Гардель, Олег Каравайчук, Лхаса де ла Села: сет-лист александринских постановок новейшего времени сам по себе способен дать отчётливое представление о процессах, идущих в начале XXI века в одном из старейших театров России. Музыка здешних спектаклей — благодарный сюжет для цикла небольших рассказов. Музыка театра Валерия Фокина — от «звука Гоголя» в «Нумере в гостинице города NN» до «звука Петербурга» в его оперной «Пиковой даме» — сюжет для отдельного исследования, одна из самых значительных глав которого обязательно должна быть посвящена александринским спектаклям Мастера.

Шесть постановок в Александринском театре образуют два триптиха, осуществлённых в соавторстве с Леонидом Десятниковым и Александром Бакши — и в каждом конкретном случае Валерий Фокин руководствуется железной логикой, приглашая к совместному сочинению нового театрального произведения того или иного жреца Эвтерпы. Партитуру к «Двойнику» не мог бы сочинить автор саундтрека к «Живому трупу» — и наоборот. С Бакши можно замесить одну театральную опару, с Десятниковым — другую. Всё потому, что для александринского демиурга музыка — не «звучащие обои», но важнейший элемент драматургии спектакля. «Наравне со сценографией», выводит по привычке рука — и жмёт клавишу «Backspace», вспомнив о специфике морфологии фокинского театра. Музыка в нём часто куда более драматически активна, нежели сценография: мало о ком из современных отечественных режиссёров можно сказать то же.

Вектор взаимоотношений фокинской режиссуры и музыки был обозначен уже «Ревизором». О том, сколь важную роль партитура Леонида Десятникова играет в драматургии этого спектакля, было написано не раз. Её ключевая функция — остраение драматической реальности: музыка «разрывает слитность сюжетной ткани» (Николай Песочинский) — маркируя, к примеру, ту точку в развитии режиссёрского сюжета, где почва окончательно уходит из-под ног Городничего со товарищи. Когда из крайней ложи бельэтажа вдруг (Фокин как мало кто знает цену фирменному гоголевскому «вдруг») раздаются птичьи перебивы ансамбля певцов, происходит привычный для поэтики автора «Носа» и постановщика «Шинели» срыв в сюрреализм. Именно музыка реализует этот в равной мере излюбленный как Гоголем, так и Фокиным принцип: художественное произведение обнаруживает новое измерение собственного пространства — и с наслаждением проваливается в него, увлекая за собой и сюжет, и зрителя (читателя). Эффект, производимый первым вступлением вокальной группы «Ю», по смыслу рифмуется с одним из главных эпизодов первой картины спектакля, в котором Городничий задавает задник с репродукцией гоголевского эскиза к первой постановке «Ревизора»: пространство поплыло, время тронулось.

Отвечать за принципиальную для режиссуры Фокина связь времён — ещё одна функция музыки «Ревизора». Романы Н. М. Языкова «Пловец» и «Я птичкой быть желаю» О. А. Козловского введены Десятниковым в сферу домашнего музицирования Марьи Антоновны и Анны Андреевны. Сохраняя оригинальную звуковысотность, композитор при этом радикально транспонирует популярные «стандарты» бытовой музыки гоголевского времени в чуждую им современную интонационность скэта, джазового вокала, в свою очередь работая на идею «сдвига реальности». Любопытно, что единственный раз за весь спектакль в первоизданном виде, без каких-либо транскрипторских трансформаций, музыка первой трети XIX века звучит в «Ревизоре» в сцене финального безумия дочки Городничего. «Незабудочки» она напевает ровно так, как могла бы напевать этот романс Г. А. Хованского какая-нибудь барышня времён господина Загоскина — этот композиторский минус-приём наглядно подчёркивает развязку режиссёрского сюжета: Офелия — Мария Антоновна вместе с другими жителями города N возвращена к суровой реальности. У музыки Десятникова к «Ревизору» есть и более приземлённые задачи: одинокая и невыносимо тоскливая нота баяна — сиротски трепещущая в пространстве сцены, словно свеча на ветру, — в самом начале спектакля звучит в качестве его мотто. Это в ней — «как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным... живёт в таком-то городе Пётр Иванович Бобчинский». Это от неё — «хоть три года скачи, ни до какого государства не доскачешь».

Если в «Ревизоре» Леонид Десятников вспарывал драматургию спектакля, то в «Двойнике» Александр Бакши призван Валерием Фокиным к решению прямо противоположной задачи. В этой постановке композитор помогает спать в единое целое эпизоды той музыкальной контрастно-составной формы, по свободным законам которой режиссёр выстраивает свою «Петербургскую поэму». И именно поэтому к работе над «Двойником» Фокин пригласил композитора, перманентно занятого экспериментами по смычке театра и музыки, создателя своеобразного «театра композитора», который к тому времени уже успел побывать его соавтором и в синтетических «Мистериях», и в чеховской «Татьяне Репиной». Спектакль начинается со звонка колокольчика, торжественно-таинственно встряхиваемого на авансцене Рудольфом Кульдом, — и с ответа тысячи колокольцев, доносящегося из-за закрытого занавеса. Эта переключка сразу же овеществляет дьявольскую природу топографии спектакля, с первых же его секунд давая понять: у предельно конкретного бытового измерения (жест театрального капельдинера — Кульд даёт знак к началу представления) существует параллельный двойник, который вскоре безжалостно захватит несчастного Голядкина.

А значит, как бы Якову Петровичу не хотелось существовать «самому по себе, да только», ему не суждено «идти своей дорогой»: он не спрашивает, по ком звонит колокольчик, и не знает, что тот звонит по нему. Лейтмотив «Двойника» — прихотливая флейтовая вязь на фоне виолончельного оstinato — не столько знак лихорадочного одиночества отдельно взятой петербургской души, сколько дудочка города-крысолова, заманивающая Якова Петровича и уводящая его далеко за пределы центральных кварталов столицы прямиком в глубины безумия. Туда, где вместо тишины — лёгкая дрожь невидимых колокольчиков, с самых первых сцен звенящих у протагониста «Двойника» в голове и соединяющихся со звуком вибrafона, на котором играют контрабасовым смычком, — звуком невыносимым, причиняющим мучение пострашнее физического. И большой колоколец, украшающий лакейскую шею, — не столько знак того, что Петрушка — карета, сколько указание на посвящённость слуги Голядкина в фантазмагорический заговор против его хозяина.

Из всех петербургских спектаклей Фокина «Двойник» выстроен наиболее ритмически сурово и жёстко. Хоры-марши на именинах у Клары Олсуфьевны, марши-хоры чиновников, острейшие выстрелы меди в сцене дуэли, пульсирующее оstinato поминального хора («Яков Петрович, Яков Петрович, Яков Петрович...»: окружающий мир сворачивается, схлопывается в сознании главного героя до двенадцати букв его собственного имени — и имени его двойника). Скрипичный гробовой lament, траурный хорал с барочной риторической фигурой катабасис (она же «сошествие в ад»), вторящий сцене спуска Голядкина в преисподнюю сценического гроба. Финальное проведение музыкального лейтмотива вторит финальной режиссёрской репризе, обнаруживающей нового Голядкина среди публики в зрительном зале. «Двойник» — спектакль, разыгранный не «как по нотам», но именно по нотам.



В сравнении с «Двойником» в «Живом трупе» Фокин уделяет музыке как будто куда меньше внимания — но это, разумеется, только на первый взгляд. При том, что Леонид Десятников написал лишь два законченных музыкальных номера, удельный вес композиторской работы в аскетичном, скупом на выразительные средства спектакле крайне велик. По сути, пара эпизодов «Живого трупа», в которых звучит музыка, являются теми полюсами напряжения, вокруг которых вращается драматургия спектакля. При всех стилистических различиях два музыкальных номера Десятникова являются частью одного смыслового целого: именно с их помощью режиссёр живописует тот бытийный уклад, от которого бежит фокинский Федя Протасов. Первой половине спектакля аккомпанируют повисающие в воздухе одинокные ноты чуть потерявшего строй пианино — что-то расстроилось в семействе Протасовых. Длительное тягучее виолончельное прелюдирование соответствует попыткам героев спектакля настроиться на верный жизненный тон, попасть в лад с собой и с окружающим миром.

Уже настроившиеся музыканты позднее выступают с элегическим трио (потенциальным хитом салонной музыки Серебряного века, содержащим гиперссылку на эпоху написания пьесы Толстого) — перед едва освободившимися от Феде и потому наконец обретшими внешний покой и комфорт Протасовыми-Карениными. В этой сцене Фокину важна сама социальная ситуация концерта, окончательно сплывающая членов двух образовавших шаткий союз семей и способная театрально продемонстрировать благополучие их показного *comme il faut*. Если в первом музыкальном эпизоде Десятников и Фокин живописали нравы отдельно взятой конкретной семьи, создавая средствами музыки и драмы камерную модель социума, то второй музыкальный номер обобщённо показывает общество спектакля в полный рост. Становящаяся средоточием «Живого трупа», «Невечерняя» Десятникова звучит в записи откуда-то из-под колосников — анонимно громыхая под опустевшими небесами.

Как известно, идея избавить сюжет Льва Толстого от гегемонии лиц цыганской национальности принадлежала режиссёру. Думается, этот радикальный ход был в значительной степени продиктован чуждостью поджаро-заострённой природе театра Фокина неторопливо-развязно разворачивающейся во времени «Невечерней» — а без неё какие цыгане?! Леониду Десятникову удалось идеально отформатировать ключевой музыкальный эпизод «Живого трупа» сообразно темпоритму фокинской режиссуры, делающей современный ремейк «Невечерней» одной из смысловых свай спектакля. Герой традиционных постановок бежал за манящей цыганской песней, не столько прельщавшей музыкой свободы, сколько сулившей ему сладкое хмельное забвение. Фокин безжалостно лишает Федю последних иллюзий: звучащая символом того миропорядка, которое и порождает экзистенциальное отчаяние Протасова, «Невечерняя» Десятникова своей пружинящей синкопированностью подстёгивает-подталкивает героя к пропасти.

В угаре пьяной гульбы этой «Невечерней» слышна глумливая безнаказанность: вокальному а рисеге есть на что положиться — лапидарная железобетонность ритмической структуры обработки Десятникова сообразна той системе, которая выдавлирует из жизни Фёдора Протасова. «Невечерняя» — главный в «Живом трупе» маркер времени. Из сценического текста вполне явственно следует, что действие спектакля происходит явно не в толстовские времена — но намёки на это даются крайне скупой и заметны лишь зоркому глазу. Десятников сообщает «Живому трупу» конкретный исторический адрес: его «Невечерняя» — порождение эпохи, символом которой стал заполонивший собой всё и вся полублатной шансон. И ещё времени, в котором всё смешалось: в «родословной» этой «Невечерней» можно расслышать и еврейский клезмер, и нежно-разухабистую садово-парковую медь — Десятникову со времён саундтрека к «Москве» безошибочно удавались гротескные музыкальные характеристики окружающей реальности. Обрывается «Невечерняя» на полуслове — предвосхищая, разумеется, финал «Живого трупа».

В двух последующих спектаклях Валерий Фокин словно бы даёт музыке отдохнуть. В «Женитьбе» Леонид Десятников внезапно обрывает патологический мажор бодрых совдеповско-духовых маршей — сообразно тому, как игровая активность гоголевского текста постоянно наталкивается в «Женитьбе» на режиссёрские тормоза, точь-в-точь как с разбегу налетающая на оконный проём сваха. Из этих сшибок Фокин и Десятников высекают драматическую искру. Фирменное нежное лукавство композитора пригодились режиссёру для музыкальной инкрустации целого: обработки популярных советских песен тронуты изморозью иронии, идеально идущей зимней фокинской «Женитьбе».

Светским инструментам запрещено звучать в православном храме, и в драматургии «Ксении. Истории любви» музыке Бакши практически нет места. Лишь к финалу стоны покойного Андрея Фёдоровича, звучащие эхом бесплотного потустороннего звука контрабасового смычка по вибrafону, оформляются в молитвенное песнопение. Лишь однажды музыкальный взрыв гасит возможные рецидивы злокачественной клерикальности, формулируя ключевую мысль «Ксении»: невозможное — возможно.

Многоточие в истории взаимоотношений музыки и театра Валерия Фокина на александринских подмостках ставит «Гамлет». Партитура Александра Бакши выражает обобщённый собирательный образ спектакля: траурно-триумфальный марш державы, не отличающей поражений от побед, — идеальный гимн полицейского государства, выстраивающего вертикаль власти на фундаменте из трупов своих граждан. Привычный штамп композиторов-оформителей постановок Шекспира — ввод «Гамлета» или «Отелло» в кущи барокко — Бакши призывает, ориентируя на транспонированные в современность модели средневекового *Arg Nova*. Пронзительные флейты, ударное оstinato, люмпен-духовые — Франческо Ландини, обработанный современными политехнологами от музыки для военного оркестра. Тоталитаризм, прикрывающийся верностью высоким историческим традициям. Боже, как грустна наша Дания: эпоха Возрождения провозглашена посреди Тёмных веков.

Дмитрий Ренанский

<sup>1</sup> О природе звука (лат.)