

одесская газ. - 2000 - 16. 22 марта 13

Слушай же, Сальери, мой Requiem...

10.

Новая литургия Анатолия Васильева

ОДНАКО вслед за этими словами, вынесенными в заголовок, в спектакле ничего не звучит. Лишь жесты Игоря Яцко — Моцарта — обозначают неведомую музыку, ушедшую в никуда — музыку, которую нам не дано услышать здесь, на земле. Провал в пустоту страшен. Особенно потому, что до этого музыки звучало много, и почти половину двухчасового спектакля занял именно Реквием! Но не Вольфганга Амадея Моцарта, не успешнее его закончить в 1791-м, а Владимира Мартынова, сочинившего свой опус в 1995-м.

Анатолий Васильев, обратившийся после «Каменного гостя» к «Моцарту и Сальери», поставил спектакль о реквиеме. Реквием здесь все: творчество, жизнь и смерть, небо и земля, врата вечности, ад и рай. И гений, что дарит злодейству прощальный — прощающий — поцелуй. Удаляющийся в смертный сон Моцарт уносит с собой музыку, и обездвигнутый, предчувствующий муки ада Сальери (Владимир Лавров) остается один в меркнувшем свете, под деловито-жуткий перестук дождя, лупившего по гробу Моцарта на его похоронах.

Под знаком реквиема выстроен сценический мир спектакля, как обычно у Васильева, самодостаточный, изобличающий руку художника-демиурга. В нем властвует «чистота порядка», как сказал бы Даниил Хармс. Мир этот прекрасен, и отнюдь не потому, что стерты «случайные черты». Напротив, он обжит, освоено в каждой детали, тщательно отобранной режиссером и сценографами (Игорь Попов и Владимир Ковальчук). В сальериевской «кухне ведьмы», где вспыхивает настоящее адское пламя, в стульях и пюпитрах музыкантов, в хрустальной чаше с ядом. Все это и реально, и сюрреально, ибо таковы в интерпретации Васильева пространство и время пушкинской трагедии. Посюсторонняя достоверность соединяется с прорывами в метафизическое. Символом этой поэтики представляется живая канарейка в клетке. Она же клюв огромного павлиньего чучела, роскошного и страшного в одно и то же время. Слово Пушкина тоже втянуто в этот мир, подчинено его гравитации, деформирующей привычные предметы до неузнаваемости. Как ранее в «Каменном госте», фраза резко расчленена паузами, каждое слово «выплывывается» подчеркнуто открытым, твердо акцентированным произнесением. Внутри пушкинского текста, казалось бы насильственно отчужденного подобной манерой, возникает самостоятельная пластическая линия, смысловой контрапункт, по-новому высвечивающий дальние планы действия. Если угодно, это парадоксальный вариант «высокого стиля», декламации на коурнах, без которой трагедия немислима. Холод иных миров веет в длительных паузах, на которые временами натывается действие. Паузы эти не столько сюжетны, сколько музыкальны, как музыкальна, в мейерхольдовском смысле, архитектоника спектакля. То и дело в нем возникают переклички мотивов, множественные их отражения, словно в системе зеркал, трансформирующих предмет. «Слепой скрипач» (Алек-

сандр Ануров) размножен в целую кучу бойких уличных музыкантов, «фламандской школы пестрый сор» (ансамбль «Opus posth» под управлением Татьяны Гринденко). Позднее он же материализуется в любительски-неумелом, трогательно-наивном романсе Окуджавы (А. Огарев, К. Гребенщиков, О. Малахов) — это, оказывается, тоже «из Моцарта нам что-нибудь». Знаменитый эпизод, где Моцарт рассказывает другу, какую музыку он сочинил минувшей ночью («Представь себе... кого бы? Ну, хоть меня...»), сначала именно рассказан с ужасом человека, воочию узревшего «виденье гробовое». Во второй раз «внезапный мрак» обрушивается в реальности — в резком слове действия, взметнувшемся пламени кульминации, как всегда, точно рассчитанной Васильевым. Веселье дружеской пирушки, где за бокалом звучат пушкинские эпиграммы и легкие стихи (облик Моцарта здесь особенно явно стилизован под автопортретные рисунки поэта), проваливается во тьму; гул, свист и вой электронного апокалипсиса, где суророжно всплывают и тонут обрывки уносимых адским вихрем строк, жалких в своем бессилии: «Мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв...» Реквием врывается в действие со всей мощью своей самой драматической частью — картиной Судного дня. И тем сильнее действует второй слом, когда стихия мрака, словно буря на море, разрешается райским видением — картиной поющих и музицирующих ангелов, будто сошедшей со створок Гентского алтаря и полотен старых итальянцев. К музыкантам присоединяется ансамбль «Сирин», рассеянный на ступенях лестницы подобно живому органу, переливающийся изумительными желто-зелено-лиловыми красками драгоценных рисунчатых тканей.

Реквием Владимира Мартынова, исполняемый ангельским хором, противопоставлен подразумеваемому моцартовскому, несмотря на то, что он во многом выдержан в классицистской стилистике. Эту противоположность комментирует сам композитор, подчеркивая главный смысл заукокойной мессы — молитву о том, «чтобы Бог даровал усопшему вечный свет и вечный покой». Образ чаемого просветления и воплощает Реквием Мартынова, которому контекст спектакля придает новое значение (точно так же мизансцены Васильева высветили мартиновский «Плач Иеремии»). Реквием поставлен как изысканная пластическая композиция, как ритуал небесной литургии. Нет ни скорби, ни оплакивания, «человеческое, слишком человеческое» исчезло в райской сладостности гармоний, в иератических позах хористов. Это настоящий opus posthum, жизнь после смерти вечного классического искусства. Моцарт созерцает ее, медленно перелистывая партитуру. «...Так души смотрят с высоты На ими брошенное тело...» Все смыслы и значения реквиема, о котором поставлен спектакль Анатолия Васильева, сходятся в этой точке. Дальше музыки уже не будет.

Светлана САВЕНКО