

05/29 123. - 1997 - 24 нояб. - 3 дек. - с. 10

Сад движущихся камней

Валерий Фокин между завтра и вчера

«Человек есть отражение тайны, которая руководит миром». Слова Александра Меня кажутся мне очень точными. Тайну эту можно назвать Богом, но главное — она существует и нас создала»

Эти слова, сказанные как-то Валерием Фокиным, представляются мне очень существенными — не только сами по себе, но и в объяснение некоему превращению, разделившему все творчество режиссера на два периода.

Первый, длиною в двадцать с лишним лет, когда он был одним из многих — одаренных, подававших надежды, успешных. И второй, начавшийся два-три года назад, когда он стал одним из немногих. Прожив в профессии целую жизнь, Фокин вдруг (о, излюбленное словцо Достоевского!) заставил говорить о себе как об очевидно новом явлении — и впрямь явив лицо, чьи, казалось бы, знакомые черты сложились к пятидесяти годам в совершенно незнакомое выражение.

Дебют возможен в любом возрасте и не зависит от него. Помню, как потрясла меня в 1978 году в Варшаве лекция Гротовского о дебюте. Он как никто знал, о чем говорит. Мне как будто форточку открыли...

Из всех искусств театр ближе всего к человеческой жизни: он существует и он умирает. Мне не жаль старых работ. Режиссура не стометровка, это бег на длинную дистанцию. Стрелер в семьдесят два года делает поразительные вещи. А Фоменко, которого когда-то никто не принимал всерьез?

В спектаклях Фокина последнего периода, подчеркнутые острой новизной формы, живут главные вопросы и бытия в целом, и нашей жизни, отмеченной всеми чертами того, что французы называют *Fin de Siecle*, конец столетия. История описала круг, и к концу XX века мы вновь останавливаемся перед простой истиной: драма нашей жизни приходит не извне, она в нас. Она коренится в самых основах национального характера, и внешняя перемена участи — исторической, общественной — еще не означает перемен внутренних. Эти феномены исследуют спектакли Фокина.

Все вместе — от «Нумера в гостинице города NN» по «Мертвым душам» Гоголя к «Превращению» Кафки, «Анекдотам», объединившим Достоевского и Вампилова, «Карамазовым» и «Аду» и «Последней ночи последнего царя» по мотивам пьесы Радзинского — они дают основание говорить не столько об отдельных, больших или меньших театральных событиях, сколько о пути.

Фокин ныне строит свой театр. И не здание вовсе — Творческий центр имени В.Э. Мейерхольда, которым он теперь руководит и на который косо смотрят многие в Москве, неизвестно когда и на чьи деньги будет закончен. Но — последовательно и упорно — собственную стилистику, собственную технологию добывания театральной истины.

Представим себе: человек взглянул в окно и увидел случайное убийство — он ничего не успел сделать, не успел вмешаться, крикнуть — это произошло сейчас, сию секунду, на его глазах — а он стоит за стеклом... Такую силу переживания должен вызывать театр. Тогда он порождает катарсис.

Как и несколько крупнейших режиссеров из поколения пятидесятых, Фокин не испытал удущья, когда рухнуло здание театра аллюзий. Поздние питомцы советского искусства, хоть и отмеченные «каиновой печатью» происхождения, они вышли на свободу еще молодыми. И потому с особой страстью устремились к театру как таковому, вне политического контекста и поверхностной злобы дня, сосредоточившись на художественном процессе, вечных истинах, извлекаемых в новых формах.

В какой мере зависим художник от времени, чем связан с эпохой? На эти вопросы режиссерское поколение Фокина, ныне самое сильное, отвечает поразному. Додин — прививая классике опыт XX века. Гинкас — новаторски прочитывая Достоевского. Яновская — обнаруживая в хрестоматийной «Грозе» остроактуальную суть национальных бедствий. Фокин — обостряя в профессии ее личностные, скрытые свойства.

«Человек пережил нечто и теперь ищет историю, чтобы рассказать об этом», — говорилось в некогда знаменитом романе Маркса Фриша «Назову себя Гантенбайн». Так, возможно, поступает и Фокин, избирая театр как глобальное средство выяснения отношений с реальностью. Его эстетику можно было бы назвать эгоцентрической, если бы в спектаклях, которые он ставит, как в капле воды не отражался бы мир Гоголя, Кафки, Достоевского. И тем не менее в театре, которым он сегодня занят, роль режиссера всеобъемлюща, а сама режиссура носит сверхличный характер.

Так какой же он, этот человек, на лице которого с неумолимым налетом азиатчины (дед Фокина был японцем) — всегдашняя мрачная тень?

В Польше, с ее старой театральной культурой, где он много ставил, на языке которой репетирует, его называют «мастер». В Японии («нигде я не чувствую себя так хорошо») сэнсэй, учитель. Сын Востока и ученик Запада, Фокин противоречив и целен. Он похож на свои спектакли.

Компьютера еще не существовало, когда дед Фокина, японский дипломат, встретил в Москве свою русскую любовь, но, видимо, именно японским корням Фокин обязан не только особой генетикой дара, но и компьютерной головой, о которой с уважением говорят те, кто с ним работал. Он помнит все — от гвоздя, который нужно вовремя забить, до рисунка мизансцен, и во все вносит завершенность «программы».

Вне репетиционного зала он как правило появляется в костюме и при галстуке. Так во всем мире выглядят не режиссеры, а импрессарио. Этот имидж — сама бесстрастная деловитость и уравновешенность — при встречах с политиками и финансиста-

ми работает на успех: помогает добывать деньги на постановки.

Рассказывают между тем, что как-то на одной из фокинских репетиций в «Современнике» артист читал газету. Режиссер тихим голосом сделал ему замечание. Артист убрал газету. Но на следующий день, пока Фокин занимался партнерами, развернул свежий номер. Спасла артиста только артистическая реакция: в голову ему полетел граненый графин с водой.

Работа с актерами для Фокина — борьба характеров, из которой режиссер обязан выйти победителем. Считается, только на репетициях и можно увидеть «настоящего Фокина»: терпеливого, жестокого, умеющего сломать ситуацию, загипнотизировать, повергнуть артистов в истовый до озноба страх каким-нибудь резким выкриком, подмигнув при этом в сторону — дескать, шучу, а видите, что делается?

Его считают сильным, уверенным, удачливым. В России, где талант часто синонимичен беспечности, нерасчетливости (низкий расчет — удел Сальери, высокое влечение — участь Моцарта), в околотеатральных кругах о нем говорят с раздражением: человек с двойным дном, порождение эпохи «бури и накли». А цены билетов на его спектакли? Чуткий нос взыскательной критики морщится при малейшем намеке на полупристойный аромат коммерческого успеха. Фокин возвел вокруг себя крепостные сооружения, где вряд ли есть щели, откуда просочился бы зов о милосердии.

Сложные отношения между маской и лицом из жизни проникают и в искусство. Пресловутая отточенность формы спектаклей обнаруживает Фокина как ничто другое. Быть может, ему кажется: чем изощреннее форма, тем надежнее защищен его подлинный внутренний мир?.. Но театр парадоксален: можно «умереть», выразившись в актере, но проступить во всем строе спектакля. И тем явственней читается тайнопись личности, чем тщательнее зашифрована.

...Состояние сна, сумрака сознания, когда освобождаются, выходят из тени призраки грехов, мотивы соблазнов, когда душа теснит спящий разум и корчится от боли, незамечаемой или подавленной при свете дня — излюбленное состояние и важный контекст последних спектаклей Фокина.

...Чичиков, которого во сне настигает «простая смерть» купленных им крепостных, а блеск практического расчета оборачивается дерзкой игрой против вышних правил — и сон которого припахивает серой.

...Грегор Замза, уничтоженный самой инерцией своего существования. Замза, на которого восстали те начала, коим он поклонялся: добропорядочная догма, расчисленность всего и вся, — его жизнь и есть жизнь некоего, и логичен принятый облик.

О чем тут говорит нам Фокин, выводя на авансцену образы сна, обличающие бодрствующих более грозно, чем это возможно в границах обыденного? В чем сомневается и чему бросает вызов этот рационалист и прагматик, широко известный «умением жить» во времена всеобщего нежития?

А сонный морок злополучного сочинителя в «Бобке»? А великая греза наяву Ивана Карамазова? Сон ставит нас лицом к лицу со всем, что есть в нас. Он дается как прозрение самих себя и жизни, которую мы ведем. А сверху за нами наблюдают — режиссер не раз прямо на это указывает — верно ли сон понят.

Страстная убежденность в воздаянии за все, совершаемое в границах земной жизни, мощным эхом отзывается в последних работах Фокина. На «дне» его спектаклей как бы горят угли. За мирным течением событий уже слышен подземный гул, приближение катастрофы.

— Что будет с нами? Этот вопрос приходит в голову каждому. Мы думаем о смерти и боимся ее. Но вызывает у меня интерес, и интерес крупный, следующее: что вообще остается? На что мы имеем и на что не имеем права? Ведь во всех нас намешано многое и разное, и многого и разного человеку хочется. Но важна попытка себя обуздать — все начинается с воли, в том числе и движение...

Центром спектакля «Карамазовы и ад» в «Современнике» стал средний брат — Иван. Достоевский первым в русской литературе ввел мотив двойничества, второго «я», отдав роль оппонента черту. Противник Ивана возражает ему, исходя из его же аргументов, используя его идеи, страхи, сомнения. Вообразим на миг: если бы такой оппонент мог быть у режиссера Фокина, он, возможно, сказал бы, что...

...пристрастие к лабораторным опытам можно счесть «комплексом доктора Фауста», моделирующего вселенную в пробирке; тот, кто ставит вопросы, и тот, кто ищет ответы, в стремлении замкнуть, соединить все линии своих «записок» из душевного подполья, рискует вызвать у зрителя моральную клаустрофобию, бунт против диктата чужих трактовок; есть вероятность, что педантичная подконтрольность формы спектакля уничтожит тайну искусства, великое театральное «чуть-чуть»;

... наконец, природа такого театра искусительна и опасна: она то тянет раствориться в стихии воображаемых состояний, то требует искупительных жертв.

Добавим: режиссура Фокина впитала не только открытия, но и усталость искусства XX века, недаром в его работах так много черного цвета. И некая предельность, исчерпанность уже наметилась в эклектичной и неровной «Последней ночи последнего царя».

Фокин, бесспорно, терзаем всеми тревогами, которые присущи человеку, отваживающемуся «быть» — тревогой небытия, вины и исчезновения смысла. Ему отлично знакомы качели между «всеобществом» и чудотворством и сознанием своего ничтожества. Он знает, что черные шары на этих весах — страх провала, отчаяние, верная несоотнесенность себя с другими — условия правильного развития. И готов сам себя демистифицировать:

— Я невероятно люблю, когда не занят, мешански-тихую жизнь. Мне нравится смотреть телевизор, обожаю спорт, люблю куда-то поехать, выпить-закусить...

Сегодня он готов меняться и отчетливо понимает необходимость двигаться дальше — к но-



Фото из архива

вому художественному качеству, и — кто знает — возможно, иной свободе, иному способу жизни.

...Проблема просветления — центр восточных философий, она же в известной степени и суть режиссуры. Этим искусством владеют в Японии. С древних пор оно приходит в процессе созерцания сада камней. Из

пятнадцати камней сада вы можете видеть четырнадцать. Один всегда заслонен другими.

Говорят, искусный садовник постоянно ищет самое точное соединение частей, меняет ландшафт, меняет камни. Неизменно одно: гармонию создают видимое и скрытое.

Марина ТОКАРЕВА