

Теоретики театра сегодня вновь возвратились к мысли символистов о том, что музыкальность стиха имеет большее значение в поэтическом тексте, чем смысл. И в какой-то мере своя музыка, в русском — особенная.

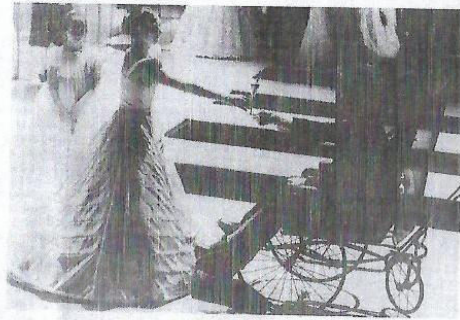
Во французском переводе драма Лермонтова звучит совсем по-иному: с детства знакомый текст «Маскарада» осмысливается на чужом языке как текст незнакомый. (Что вовсе не умаляет достоинств прекрасного, вероятно, перевода Андрея Марковича). Анатолий Васильев превращает эту «незнакомость», «странность» в своего рода код, через который открывается нам переход от эстетики века «романтических страстей», каким был 19-й век лермонтовской драмы, в эстетическую систему пост-модернизма века нынешнего. Васильев разывает внутреннюю структуру романтической драмы, движимой сюжетом, интригой, умеренно замедляя ритм спектакля, заполняя пространство текста длинными паузами, превращающими по сути диалог в монологи, не столько выплескивающие чувства, сколько скрывающие их.

Странная пластика актёров, бестелесность, стирание индивидуальностей, уступающих место хору, окружающему protagonista Арбенина и Нины, вневременная атрибутика костюма, мир этого «Маскарада» — мир призрачный, иллюзорный, холодный, как прозрачная поверхность ангелады врок, перерезающей сцену «Комеди Франсез» по диагонали. Есть, видимо, какая-то особенная притягательность для Васильева и его постановки сценария Игоря Попова в этой диагональной мизансцене, настойчиво повторяемой манерах всех сценаристов «Пятого вариан-

«Маскарад-92» — бал манекенов

та Васси «Железной» и «Взрослой дочери молодого человека» в московском театре Станиславского, от «Серсо» на Таганке до подмоштов «Комеди Франсез», хотя смысловая нагрузка всегда разная. В «Маскараде», проходя сквозь по горизонтали и вертикали акрилы, актёры создают иллюзию зеркального отражения, многократно усиливающую тему двойника (двойник Арбенина, раздвоение баронессы Штраль и т.д.), игры, мира как большого маскарада (или большой репетиции), вообще тему сдвоенности жизни с театром, жизни, через театральную игру обретающей свою подлинную сущность и суть. Эта большая «васильевская» тема угадывается во всем строе спектакля в «Комеди Франсез» и особенно подчеркивается в декорации, обликующей механику сцены (подробно о ней уже рассказывал Игорь Попов в интервью «РМ»).

Спектакль начинается еще задолго до начала действия как такового — на сцене идет картонная игра, не столько азартная, сколько сосредоточенная (интересен результат, а не процесс, как для подлинного игрока), и эта своеобразная прелюдия, за которой следуют несколько малозначимых сцен из начала пьесы, переходит непосредственно в сцену маскарада, во многом определяя ее сущность: незаряженные игроки соответствуют мертвому веселью.



Сцена из спектакля.

Маскарад у Васильева — бал манекенов; гипсовые маски вместо лиц, красивые драпировки кринолинов, раскрывающиеся спереди не на атлас или парчу юбки, а на затынтое в узкие тринко тельо танцовщиц; танец — пластинка заводных кукол, флирт баронессы и князя Звездича — любовь, мененное, холодная, странная; вычурные до отвращения интонации баронессы, которым автор выглаголивый голосок Звездича.

Мир призрачный и превращенный, двоящийся, теряющий целостность. И на этом фоне — Нина (Валера Древил), с ее радостной открытостью, цельностью посреди царящего хаоса, подлинностью в мире несквозь искусственном.

Когда Васильев говорит о том, что замысел спектакля родился у него,

жид, чтобы в финале возникнуть на сцене совсем обиденно, без всякой мистики, как кредитор, настаивающий своего должника: трагедия и наказание Арбенина — в нем самом.

Хотя связь со спектаклем Мейерхольда очевидна, тот знаменитый «Маскарад» намеренно цитируется Васильевым как утверждение духовной связи разных эпох в единой русской культуре: звучит музыка Глазунова (современная аркажировка Камила Чалаева), те же хоры над гробом Нины, так же не гасится свет во время представления, так же повторяются в сценическом портале архитектурные мотивы «Комеди Франсез», как некогда Головин повторил на сцене двою Александринки, и даже легкий голубой занавес, разделяющий эпизоды, ассоциируется с системой полузанавеса и ширм мейерхольдовского спектакля. Тот «Маскарад» вошел в историю театра как миф: «Создание эпохи», и смерть ее праздновалась в церемонии пышной и торжественной, как костюмы и декорации Головина.

Тема смерти в спектакле Васильева решается как тема вырождения, иллюзорности. Цвет смерти — белый, как это принято в японской традиции: белая дверь спектакля связанная с остальной частью декорации и потому особенно притягивающая внимание, белые женские платья в сцене бала, белый грим на лицах актёров. Как маскарад был выходяще дисгармоничен, так гармонична сцена бала: воздушные кружева белых платьев, заполняющих пространство сцены, видение совершенной красоты, разрушаемое вторичными инвалидными колесами Арбенина под черной вуалью. Свою жизнь над Ниной Арбенин — И.Л.Буле — готовит сложной и обдуманно, и если это страсть, то рациональная, подвластная разуму. Узнав о невинности жены, Арбенин из всего лермонтовского текста произносит всего одну-единственную фразу: «Я знал всегда, что Ты нестога». И все. Он больше ничего и ничего не слышит, что бы ни говорили ему князь и Неизвестный. Он полностью выключился из мира людей. Только одна эта фраза, произносимая беспрерывно, монотонно, с упорством заигранной пластинки, но в ней — вся глубина трагедии Арбенина, его сумасшествие, его мара. Теперь становится понятным, почему А.Васильеву нужен был именно этот актёр и почему французские критики считают именно эту сцену образцом русского (т.е. психологического) театра в этом холдном, непривычно бесстрастном «Маскараде», так хорошо вписывающемся в картину парижской театральной жизни.

исходя из актёрской индивидуальности и личности Жан-Люка Буте, — это не пустые слова. Васильев действительно строит спектакль вокруг Буте, и даже момент физической немощи актёра, который плохо двигается, становится «красной» в общей картине «Маскарада»: Арбенин появляется на сцене с костылями, с недвижущей ногой, и чем дальше отодвигается он от Нины, чем четче складывается в его мозгу идея мести, тем больше он становится калекой, и в сцену бала Арбенин выезжает на инвалидных колёсах.

Арбенин и «инвалидная коляска»? Невозможность, даже несообразительность такого сочетания для русского сознания «сниматель» тем, что текст «Маскарада» по-французски воспринимается как другая пьеса. Может быть, еще и потому другая, что в России традиция прочтения «Маскарада» во многом определялась знаменитым спектаклем Во Мейерхольда (вышедшим в феврале 1917 года и державшимся потом в репертуаре Александринского театра почти 30 лет), в котором в духе символизма центром драмы становился Неизвестный, таинственная сила судьбы, возмездие, мстительное Арбенина в минуту счастья. Васильев отказывается от этой традиции, отказывает Неизвестному в роли мистического руководителя интриги. Он — пешка, зритель, хотя и заинтересованный, азирающий на драму Арбенина прямо из ближней к сцене ло-

ЕКАТЕРИНА БОГОПОЛЬСКАЯ
Париж