



Каждый век находит художников, моделирующих миры по лекалам окружающей их реальности. Театр – идеальная материя для создания такого рода модели. Накопив в себе время со всеми нюансами, уровнями взаимоотношений, духовности, человеческого развития, он перестраивает сцену в дом, трибуну, мастерскую, лабораторию, дворец или храм. Это место действия, как настроение – стиль эпохи, определит архитектор – режиссер.

В середине октября на сцене “Школы драматического искусства” московскому зрителю был представлен спектакль Бориса Юхананова “Фауст”. Режиссер на протяжении десяти лет занимался исследованием текста Гете, материализовав эту работу уже в шести редакциях, вместе составляющих единый проект эволюционного театра, который развивается вместе со временем, изучая и фиксируя его. Энциклопедия немецкой жизни, вобравшая в себя просвещенческую этику, эстетику, философию, переплетающиеся с библейскими сюжетами, стала для Юхананова основой современной мистерии. Человек позиционирует себя превыше окружающего мира, сопротивляясь установленному миропорядку, но, покоровшись замыслу Творца, обретает спасение. Пресытившийся жизнью доктор Фауст становится персонажем божественной игры, в которой Господь как автор невероятной по масштабам пьесы дает новый урок цивилизации. Гетевский герой здесь – аллегория, собирательный образ всего человечества.

Внутри изощренной композиции – модель мира, подобная шекспировской, где всё – театр, и все – актеры. Зрители тоже становятся участниками спектакля. Действие начинается будто бы на площади, симпровизированной клоунадой Дмитрия Куклачева (он одаривает присутствующих шариками, тут же фиксируя счастье на фотокамеры собравшихся в партере), стремительно переносится на кафедру, возведенную в центре зала, где настроение публики подхватывается тремя прологами. Их живо и легко играют

Игорь Яцко, Владимир Петров и Роман Долгушин (Поэт, Директор театра, Комический актер). Живо настолько, что текст кажется написанным сегодня – здесь и про зрителя, подчас ищущего в театре тусовку, и про высоколбые суждения. Этот эффект узнавания – заслуга и перевода Бориса Пастернака, и актерской техники. Исполнители работают в традиции игрового театра Анатолия Васильева, но в “Фаусте” для них оставлены Юханановым зоны импровизации, так что роль может наполниться новыми интонациями, определяющимися индивидуальным ее “прохождением”.

Действие с кафедры через секунду после поднятия красного занавеса перемещается в божественную канцелярию – оживает мистерия. В сценографии Юрия Харикова с черным бархатным кубом и остовом огромных крыльев, где разными оттенками играют три цвета священной власти – синий, красный и золотой, – ангелы, ловко управляясь с земными и небесными сферами, в поклоне встречают Господа (Владимир Петров). Он, многоликий, выезжает на сцену на велосипеде, окруженном кошками, привозя с собой эдакий домашний театрик с дрессированными животными и, недовольный тем, как у человека идут дела, хитро улыбается – роли в своей “пьесе” уже распределил, да и финал ему известен. Мефистофель (Рамиль Сабитов), услужливый перед Богом и жаждущий заполучить фаустову душу, с удовольствием становится партнером Генриха в новой божественной игре.

Как и у Гете: “Вы можете, как в мирозданье, / Пройдя все ярусы подряд, / Сойти с небес сквозь землю в ад”, пространство сценического и композиционного текста спектакля так же “ярусно” сложено. Юхананов обращается к барочной эстетике со всеми присущими ей разного рода смешениями. Всевозможные фокусы и аттракционы, комическое и трагическое, цирк и мистерия, золоченые курильницы, явление духа, надувного динозавра с потусторонним рычанием, трюки с дрессированными кошками, живой огонь – все это светлыми красками раскрашенная бутафория божественного театра, такие цепляющие сознание радости, на которые отвлекается душа. Эти бутафорские “чудеса” и спецэффекты – нарочитый обман, метафора той иллюзорной, виртуальной реальности, поглотившей человека. К общей многомерности в устройстве спектакля добавлена еще и линия романсов. Они вводятся режиссером в текст постановки как изысканные барочные иллюстрации к той или иной сцене: “Христос воскрес” Рахманинова со словами Мережковского “Когда б Он был меж нас и видел, / Чего достиг наш славный век...”, определяющий тему божественной мистерии, “Маргаритки” на стихи Северянина – композиция, звучащая в сцене не совершенного Генрихом самоубийства, будто бы предсказание предстоящей встречи с Гретхен – Маргаритой, “Два ворона” Алябьева как аллегорический комментарий “взаимоотношениям” Фауста и Мефисто-феля.

Господь здесь ведет жесткую игру, являясь в разных образах: то Духом, предостерегающим Генриха от гордыни, то соседкой Мартой, пытающейся уберечь Гретхен от нетерпеливой страсти, то язвительной Лизхен, с укором обращающейся к ангелу-хранителю юной героини, – он все время шлет испытания, создавая новые коллизии. Владимир Петров четко ведет линию божественной “пьесы” в спектакле. Едкая ирония, с которой его персонаж обращается к Фаусту, яростный обвинительный тон, переходящий в издевательский смех над Маргаритой, сочетаются с веселостью

довольного свершившимся замыслом Творца в финальной сцене.

Двухактное деление спектакля – еще один композиционный ход. В модели мира, выстроенной внутри мистерии Юханановым, сталкиваются две души – Гретхен и Генриха – как две противоположные вселенные, поэтому в первой части постановки в центре Фауст, а во второй – Маргарита.

Саркастичного, насмешливого Генриха в спектакле весьма изощренно играет Игорь Яцко. Реплика подкрепляется знаковым жестом, а тяжеловесные монологи звучат легко и мелодично. Скучающий от бремени лет и достижений, жестокий к мечтательным университетским фантазиям задорного Вагнера (Роман Долгушин), Фауст стремится постигнуть суть вещей и обрести сакральное знание. Пытаясь прорваться к тайнам природы, он рассуждает о смерти, самоубийстве, уничтожении своего тела как о возможности для освобождения души. Это аллегорическое уничтожение в очень современной театральной манере Генрих получает со звонком мобильного телефона известного телепродюсера Александра Дулерайна, разрывающим тишину заготовленной паузы: “Да, “Фауст” Гете! Да не тетя, а Гете! Спектакль в стихах...” Срежиссированное “разрушение” мизансцены, сравнимое со смертью, столь желаемой Генрихом, создает территорию для рождения интермедии. Так и герой Яцко получает шанс на новый жизненный виток.

Генрих играючи поддается обаянию Мефистофеля, шустрого и нетерпеливого, обращающегося к залу с безобидной считалочкой, мол, похлопайте, пожалуйста. Зритель легкомысленно подчиняется, хотя оказывается, что демон этим своим экспромтом отсчитывает Фаусту последние секунды перед продажей души. В сцене со Студентом (Андрей Цицернаки) Мефистофель весело в условных движениях “препарирует” неокрепшее сознание собеседника, напевая старинный хит “Я шагаю по Москве!”, как бы намекая, что все происходящее – зарисовки не только из жизни далекой Германии, и по российской столице бродят бесы.

В трактовке Юхананова Фауст принимает Мефистофелевы “дары” вместе с миром уловок и обманов. Подтверждение этого принятия – в танцевальном дуэте героев. Вжавшись друг в друга, практически став единым существом, они в экстазе подпевают хору Духов. В финале первого акта Генрих и Мефистофель, обнявшись, хватаются за огромный остов крыльев, водруженный на золоченых пирамидальных конструкциях, устремляясь в свой совместный авантюрный полет.

Для строгой лирики второго акта Юхананов оставляет кульминацию своей мистерии. В этой части спектакля сценическое пространство будто “заливается” красным цветом, символизирующим предстоящие жертвы героев. Расположившись на краю сцены, сидят золотокрылые ангелы, наблюдая за новым витком в “пьесе” Творца. Сначала они будут радостно аплодировать забавам Генриха и Гретхен, потом отвернутся от нее в молчаливом гневе. Отточенные геометричные движения ангелов (хореограф спектакля Андрей Кузнецов) контрастируют со змеящейся пластикой Мефистофеля в его танце с Фаустом.

Генрих забавляется с Гретхен, как кот с мышкой, дразнит ее, играет ее чувствами, легкомысленно подсовывает “с каплями флакон” для нечаянного убийства матери, чтоб не мешала их любовным радостям. Все как бы шутя. Маргарита (Ольга Баландина), наивная, чуть ребячливая, игры возлюбленного с демоном не принимает, но невольно участвует в ней. Ослепленная влюбленностью, сама себя обрекает на гибель.

В пронзительной сцене, где Генрих пытается спасти девушку от предстоящей казни, Маргарита преображается – от ребячливости не остается и следа. С холодной решимостью, признавая свой грех, без стенаний она готовится к смерти. Не привычный актерский мелодраматический “прием” со слезами и истериками, волей-неволей пробуждающий зрительскую рефлексию, а отстраненность дарит подлинное сопереживание героине, повзрослевшей, принявшей на себя столько боли – жертвы ради своей любви. В этой самоотверженной покорности Гретхен обретает спасение, а замороженный Генрих, наконец, по-настоящему оценивает ее чувство, осознав всю тяжесть ее положения и свое “соучастие” в преступлениях.

В этой режиссерской модели миру не грозит трагическая развязка с необратимой катастрофой. В финале спектакля Фауст обретает сразу и покой, и свободу духа. Как только архангелы пропоют Маргарите “Спасена!”, зазвучит “Amen Alleluja” Генделя, провозглашая “безмерную славу божьих дел”. Она позовет его, и, взявшись за руки, они будут шептаться друг с другом, будто видятся в первый раз. Юхананов из всех маршрутов приключений Фауста, изложенных Гете, линию с Гретхен выделяет особо. Будто бы для Генриха любовь этой девочки, а значит и ее покорность замыслу Творца, и была тем чудом, тем сакральным знанием, которое он обрел.

Леда ТИМОФЕЕВА

*«Экран и сцена»* № 21 за 2009 год.