

В мертвящем упоенье света**“Евгений Онегин... Пушкин” в Театральном агентстве “Богис”**

У спектакля Михаила Крылова “Евгений Онегин... Пушкин” были все шансы стать проходной постановкой ремесленного псевдоавангарда. Но режиссеру и актерам удалось вдохнуть свое нетривиальное содержание в клишированные приемы. Будучи в недавнем прошлом учеником Петра Фоменко, Михаил Крылов активно пользуется всеми эстетическими принципами этой школы, доводя их до апогея. Когда актеры, кривляясь и иронизируя над пушкинским текстом, наперебой читают роман в стихах от третьего лица, как бы играя саму дистанцию по отношению к тексту, трудно не вспомнить “Пиковую даму” в постановке самого Фоменко.

Когда при этом изрядная часть фраз произносится почти в прострации, временами переходящей в буйные припадки, а вместо поэтического смысла и метафор выплывает наружу смысл “прямой” и превращающий все в нелепость, невольно рождается закономерная ассоциация со стилем Владимира Мирзоева и его прочтением “Хлестакова”, “Женитьбы”, “Месяца в деревне”, “Укрощения строптивой” и “Двенадцатой ночи”. Чего стоит хотя бы решение знаменитого авторского монолога о ножках, в процессе которого герой пошатывается и “вибрирует”, пьянеет на глазах, шалет от собственной фантазии и вида ног героини, задравшей платье. Наконец, водружает свою музу и “модель” себе на плечи, а та пытается найти и сохранить равновесие, чтобы застыть в подобающей торжественной позе. А когда в рамках этой стилистики возникают еще сугубо “плебейские” ассоциации, намеренно развенчивающие аристократическую патетику и сообщающие наш современный колорит высокому прошлому, на память неминуемо приходит мастер и певец подобных методов Николай Погребничко. В принципе, сцена, когда герои, провозглашая “Москва, я думал о тебе!”, изображает езду в метро, уцепившись за поручень в трясающемся вагоне, набитом битком, абсолютно органична и “генетически” восходит именно к традициям театра “ОКОЛО Дома Станиславского”.

Подобная художественная ткань, казалось бы, прежде всего насыщена постмодернистской жадой поквитаться со стереотипами высокой, десятилетиями восприятия отшлифованной и заезженной классики, максимально резко сталкивая изящество хорошо известного слова и дразнящую не-

предсказуемость брутального действия. И в те моменты спектакля, особенно в начале, когда актеры больше заботятся о том, чтобы “захватить” и удержать аудиторию своим прочтением, то и дело пробивается неживой холод немотивированной и невыстраданной иронии. Но все предубеждение, рожденное первыми сценами, улетучивается, когда действие набирает обороты и актеры начинают ощущать себя не в смертельном бою за успех, а на исповеди, где человек не только имеет право, но обязан быть искренним и открывать всю подноготную своей души.

Тогда происходит радикальная трансформация — стиль спектакля становится не дежурной формальностью, данью моде и кризису мировосприятия, побуждающему играть “искусство про искусство”, а не про настоящую реальную действительность. Стиль становится фактом личной биографии и индивидуальной специфики самих героев. Он оказывается частью их душевного нутра, которое не выбирают и к которому нелепо предъявлять претензии в его недостаточной оригинальности или благообразии.

Получается спектакль, максимально приближенный к нашему времени, нашему душевному разладу и даже нашим социальным реалиям. Онегин — “гадкий утенок” с круглой физиономией, в кожаном костюме и кожаной шляпе, весьма далекой от того, что именуется широким боливаром. В нем есть и наивность уличной шпаны, и преувеличенная надменность преуспевшего нового русского — но не бизнесмена, а скорее фраера. Пластический рисунок Михаила Лавровского сообщает движениям героев утрированные ритмы варьете и дискотек, заставляя то и дело от раскованности переходить к фамильярности и разнузданности. Периодически впадает в невменяемое состояние юного алкоголика. Расшатанная психика обуславливает резкие эмоциональные контрасты. Одним словом, готовый пациент для психушки, клиент для казино и борделя, претендент на отсидку скромных сроков за мелкое хулиганство.

Эта фигура была бы прежде всего остранным эффектной пародией на современного молодого человека. Однако Михаил Крылов слишком самозабвенно играет всю неизбывную искренность и увлеченность такого Онегина внешним миром, в котором он действительно “и жить торопится и чувствовать спешит”. Так что когда угар первого

Е. Сальникова. В мертвящем упоенье света

знакомства с миром проходит, наступившая тоска и ощущение скуки тоже выглядят логично и убедительно, сыгранные актером как бы с двойной отдачей и поддержанные вдобавок появлением inferнальной фигуры Хандры (Александр Кочубей). Реплики о тоске и хандре не произносятся — они выкрикиваются с отчаянием, как предсмертный стон, как проклятие всему окружающему бытию, в котором долго чувствовать вкус к жизни, чем-то увлекаться и на что-то надеяться просто невозможно. Полную бесперспективность в личной судьбе при наличии доступа к “красивой жизни” — вот что приходится слишком скоро вкусить Онегину.

Он страдает сам от своей “овнешненности” — но кроме внешнего мира у него ничего нет, и чем жить этот герой не знает. А потому естественно, что он заставляет страдать других. Мстит прежде всего тем, кто еще не докатился до полного равнодушия и бесчувственности. Татьяна — второй “гадкий утенок”, только без крутизны, без столичного понта, без внешней стильности. Беззащитная рыжая девчонка, явно с “присвистом”. Если Онегин — дитя городской улицы, Татьяна — сиротка сельской местности. По обоим плачет детский дом. Но только Онегин явно обладает задатками лидера и знает, как пускать пыль в глаза. А Татьяна — само провинциальное юродство и простодушие.

Но важно при этом, что делая свою героиню в прямом смысле “дикой”, почти ненормальной, актриса не менее выразительно и захватывающе играет ее любовный порыв и пафос признания. Ее письмо Онегину превращается еще в одну смешную дикость — но каждый объясняется в любви, как может. Чувства не перестают существовать от того, что живут в душе человека, не отвечающего высокому эстетическому идеалу и классической гармонии. Вообще тотальный гуманизм постановки предполагает, что переживания человека имеют абсолютную ценность вне зависимости от того, какой личности они принадлежат, тонкой, глубокой и незаурядной или же самой убогой и банальной. Из романа Пушкина извлекается универсальный сюжет, который может “случиться” в любом веке с людьми любых социальных слоев, как бы мало сходства в них не было с традиционно представляемыми классическими героями. Интересует прежде всего типология и логика судеб.

Здесь над Татьяной нельзя не смеяться, но ей ни на минуту не перестаешь всерьез сострадать. И поэтому страшной драматической кульминацией становится объяснение героини с Онегиным. Он произносит свою отповедь и как бы дает урок бесчувственности, не переставая двигаться в механическом ритме, иступленно танцует танец самоутраза героиня говорит как будто не от себя, не владеет собой, а по инерции, чтобы соблудности эффектную позу. Герои упились престижностью, завоевали столицу, доказали свою независимость друг от друга и от своих чувств, но при этом утратили самих себя. Альтернативой наивной неискренности может стать только прожженность и скепсис. Вряд ли режиссер ставил спектакль о драме прене-

верждения и независимости от всего остального мира, который для героя лишний и заведомо ненужный. И упрямо топоча по полу, Онегин как бы мысленно втаптывает в это ненужное пространство и героиню, подавленно сидящую рядышком. Татьяна слушает и смотрит, с каждой минутой все больше и больше ужасаясь тому, на кого она “нарвалась”. Страдальческая гримаса передает обескураженность человека, изничтожаемого нелюбовью, которую провозглашают как основной и неуловимый закон.

Второй жертвой оказывается Ленский, сыгранный тоже Крыловым, что вполне символично, ведь, убивая его, Онегин в некотором смысле пытается отринуть и уничтожить прежнего себя, с мечтами, надеждами, с безмятежностью взаимной любви. Ленский в исполнении актера — сама наивность и восторженность, сама счастливая суета и неутомимая чувствительность. Он вообще не в силах пребывать в статике, не в силах рассуждать, не в силах сдерживать свои импульсы. То готов порхать как бестолковый мотылек, то извивается как веселый уж, не понявший, что он уже на сковородке. Ну как такого не застрелить.

После расправы над чувствительными сердцами наступает лихорадка ночного кошмара — “страшного сна” Татьяны, — в котором герои как бы переживают свое небытие. Татьяна, медведь и автор-Онегин мечутся в полутьме, за ними ездит взад-вперед железная кровать-могила. В аффекте выражения непередаваемых конвульсий души герои хватают рулоны туалетной бумаги, разматывая и забрасывая ее лентами на балки, как гилянды иная в снежном лесу, рождающемся в большом сознании. Шум, гам, мельтешение теней — все, как положено в воспаленном воображении. Однако последующая картина вполне реального бала с еще более сюрреалистическим генералом (Александр Кочубей), раздувающим щеки и гарцующим верхом на палочке, с поднятой саблей, затмевает любой сон. Вот в эту крошечную безысходную явь, плохо соображая, окунается Татьяна, машинально беря генерала под руку и с ним удаляясь, чтобы всю жизнь провести с таким чуделом.

В финале героиня появляется в облегчающем малиновом платье и какой-то фантастической шляпе (рядом с которой меркнет и кожаный “боливар”), чтобы в свою очередь прочесть отповедь очнувшемуся от своего бесчувствия Онегину. Свет постепенно гаснет, как будто уже навсегда, а Татьяна медленно, с паузой после каждого слога, как заводная грустная кукла, объясняет, почему она, любя, не может ответить на любовь. Эта сцена рифмуется с былой отповедью Онегина. Но на сей брежения душой ради самоутверждения и вкушения престижа. Но получилось именно так — социальная драма о слабости человека перед условностями большого мира, который поглощает душевное тепло и стремится каждого отождествить с ролью, какую тот играет в обществе, “в мертвящем упоенье света, в сем омуте...”, как сказал когда-то Пушкин.

Екатерина Сальникова