

ОТСТАВШИЙ В ЭПОХЕ. ЗАМКНУТЫЙ В СОВЕСТИ

Все спектакли В. Фокина обладают свойством особой подвижности, перехода из одного плана в другой, из спектакля в спектакль. Они текучи, напоминают серебро или ртуть. Вещество, рожденное в реторте средневекового алхимика. Какие свойства и возможности зададут новая сцена Александринского театра, новые технологии и новые времена этому вневременному эликсиру?

Холодные границы нашего незнания, неведения и невозможность прочитать будущее. А лишь ледяная замкнутость в непроницаемом грозовом сегодня.

Не верха, не низа, не горизонта, не перспектив...

Ветер, ветер — на всем божьем свете...

В данном случае — дождь.

Теперь слышится мелодия Гамлета, заживо раздавленного собственным веком, историей и государством. Грizza по юноше — зачатку нового человечества, не успевшему вырасти, прорасти в будущее, похороненного во времени и эпохе, так и оставшегося вечным заложником настоящего. Раздавленным не средневековым железным веком, а современным толерантным сегодня. Неравной изнурительной борьбой с «вывихнутым веком».

Где смерть уже не носит маску чумы, однако разит так же метко.

В непроницаемой бронированной витрине-кубе зажат человек. Пытаемый и пытающий, властелин и узник, хозяин и раб. Неведомый эксперимент, только внешний раздражитель, источник и причина для проведения эксперимента внутреннего.

Так, практически сразу, в спектакле «Сегодня. 2016» возникают 3 плана, одновременно разворачивающиеся в спектакле. Ведущие, в итоге, к одному тотальному вопросу: что есть Человек?

Первый план (только заявленный, но не артикулированный) — естественно-научный взгляд на человеческую особь, как на обитателя планеты Земля, с позиций иной Цивилизации. Столкновение человечества с носителем принципиально иной философии и этики.

Вопрос о Человеке, этическая система которого не универсальна и не единична, а только одна из возможных. Холодный оценивающий взгляд «над», а не «из».

И как следствие, тотальное сомнение в правильности любой человеческой Истории, любого Выбора, в адекватности самих фундаментальных внутренних категорий в принципе.

Само существование Иного, даже без проявления его установок и позиций (их может и не быть), это «над», уже задаёт необходимый взгляд, дорогу тотальной человеческой саморефлексии.

Ситуацию эксперимента внутри себя. Жёсткий скептический взгляд, остраивающий самое ценное и глубоко скрытое, пытающийся прорваться и отрефлексировать сами первоосновы, истоки и корни человека и человечности.

Этот вопрос, как и другие не менее значительные, поднимает фантастика. Суть которой, сводится не к «бутафории иного», появлению НЛЮ или других «странностей», а к наличию другой, принципиально отличной от «классической» литературы фундаментальной методологии.

В тексте повести К. Фокина «Огонь» он внятно поставлен, последовательно проведён от начала и до конца. Индивидуальная линия героя, внутренняя лирическая тема идёт в фарватере глобального дискурса, максимально крупного масштаба.

Визуально замкнутое пространство — витрина, шахта лифта, лабораторный аквариум с подопытной крысой. Ассоциации, как всегда у В. Фокина масштабны, поливариантны, метафоричны, но жёстко подчинены одной сути, ёмкому единственно нужному эффекту. Состояние замкнутости и скованности, одновременно, подвешенности. Полное отсутствие основ и привычных координат. Нет не верха, не низа, не своих, не чужих. Пространство тотального разъедающе-едкого скепсиса и рефлексии, в котором все заражено и может обернуться бутафорией, ошибкой и ложью, а значит убить. Пространство, в котором, условно за 24 часа, а может быть, несколько секунд: кто знает? (формально за 1 час 10 минут без антракта), необходимо обнаружить и осознать, то единственно Человеческое, что подлинно существует.

Мгновенно прожить и откинуть тысячелетние теории и убаюкивающие мифы. Несуществующие навыки чужого опыта. Свои и чужие сны.

Вновь герой в пограничной ситуации, в состоянии вечной войны. Так и не выросший, раздавленный современностью Гамлет, надломленный Протасов.

Одновременно зритель, следящий за «мечущимся животным», сам заключён в узкие тёмные пространства. Подобно герою, он такой же наблюдатель и участник, исследователь и исследуемый, охотник и жертва. (Алхимия постмодерна?) До «формального» начала действия, его ведут на свои места в странные черные металлические конструкции. Зарешеченные балконы. Собственные *vip* тюрьмы с персональным надсмотрщиком. Привычная театральная атрибутика, к которой «приучен» зритель, сведена до минимума. Отдохнуть и расслабиться здесь не получится. Разговаривать будут жёстко, по существу. В какой-то момент зритель ощущает себя абсолютным участником. Этому способствуют звуковые и световые, стерео и видео эффекты.

Возникает технический вопрос. Уникально заданные условия актёрского существования. С одной стороны нужно «пропеть», продекламировать монолог, а с другой — «протанцевать» по партитуре звука и пластики в почти полном отсутствии пространства.

Пропеть прозу и станцевать в отсутствии сцены. Эта же работа частично распространяется и на других участников. Едва заметный, скорее чувствуемый синтез балета и оперы, взятый и применяемый в парадоксально иных условиях.

На протяжении всего спектакля актёр вынужден удерживать внимание зрителя на собственном монологе и в собственном индивидуальном замкнутом мире. А внимание зрителя, будто бы полностью сконцентрировано на простом чтении. Невероятно маленькое пространство создаёт состояние максимальной внутренней напряжённости, взвинченности, эмоционального нерва. Как, для непростых условий работы актёра, так и для восприятия зрителя.

Чёрное пустое пространство полно опасности, необитаемо. Лишено привычных человеческих координат. Максимально обобщено. Из «узнаваемого» земного, только капли дождя на стекле — лейтмотив постоянно идущего дождя в повести. Или метафоры Потопа? Необитаемый остров-полукруг сцены также погружен в темноту. Будто выхваченные лучом прожектора, на нем появляются, исчезают другие персонажи. Но это не полноценные участники диалога. Скорее сгустки-сущности, проекции, субъективно искажённые фантомы сознания Огнева. Их появления — «кадры» иллюстрируют Монолог по принципу протагониста и хора. Это звучит единым музыкальным произведением.

Чётко продуманный речитатив главного героя выстроен по законам поэтического или церковного чтения. Форма имитирует сухую сжатую сводку, военное донесение. Как и подобает в условиях тотальной войны. Проблема лишь в том, что враг тебя атакующий, одновременно и враг внутренний. А все вокруг горит под твоими ногами. Тёмная площадка выводит из сознания «припевы-комментарии» к «Монологу-эволюции» героя. У кадров — вставок существует также свой, жёстко выстроенный ритм и мотив. В каждом можно выделить, будто случайно выхваченную глазом или ухом, ключевую ноту или мысль. По мере приближения героя к внутреннему откровению, открытию — догадке, тема речитатива нарастает, пока не обрывается прозрением-проекцией на полукружье сцены. Такие «кадры» можно условно обозначить:

Озири-сан... (фантазмагорическая тема Японии)

Я посланник ООН...(появление Мана)

Мы из Петербурга...(Появление чиновников и темы чиновничества и Власти)

Я тебя ненавижу...

Папа я живой...

Такое случается иногда...(Темы памяти, выбора, личной ответственности).

Вторым пластом спектакля становится план социально – общественный, кардинально меняющий смысл повести, расставляющий иные акценты.

Беспристрастно-научный взгляд исследователя, в изучении специфически человеческого, переходит в план политико-социальный. В моральную рефлексию уже не «Землянина», но конкретного общественного индивида (например, интеллигента), обладающего определённым статусом, социальными характеристиками, опознавательными знаками. Уже не человечество, а социальная группа, класс.

Кролик с рыжими пятнышками, или крыса чёрная и белая. Масштаб глубоких, универсальных вопросов спектакля: Выживаемости, Роста, Ответственности, Эволюции, мгновенно заземляется, переключается в иной план.

Абсолютное оказывается локально привязанным ко времени, эпохе, истории, социальным обстоятельствам. С этим ракурсом в спектакль вторгается метафизика повседневности. Взгляд «над» сменяется взглядом «из». Исповедь окончательно заменяет наблюдение. Герой спектакля наполняется определённой биографией.

Формально это начинает звучать в интонационно выделенных словах монолога: «Я не помню Россию... Америка дала мне все...» Или в кадрах-аккомпанементах (начиная с появления Мана и, расцветая с появлением политиков-масок). «Контакт I уровня». Кадр, который в спектакле можно было бы озаглавить: «под Солнцем власти».

Угрожающая внешняя «реальность» вторгается в «мозг» героя с вне эмоциональными, ледяными новостями-сводками. Мёртвым информационным полем. Источником, вне носителя. Иногда, заострённо наглядными ассоциациями массовой клиповой и кино культуры. Пространство Экрана, как единственный источник информации, поступающий в аквариум, клетку — современный, стерильно — замкнутый офисный мир нашего сегодня. Постоянный советник, оформитель нашего выбора. Ядовитый воздух, заражённый ложью.

Зритель, буквально сидящий за решёткой в маленьких узких пространствах, он та же крыса, испытываемый и испытывающий, хозяин и раб. И тот же воин. Так постепенно план внутри земной общественной рефлексии начинает главенствовать. Проступают мотивы Гоголя и Достоевского. Слышатся смыслы русской литературы.

С этого момента фантастический план спектакля становится бутафорией. Вопрос «Контакта» приобретает откровенно общественный ракурс: Государства — как хозяина, Истории — как надсмотрщика, Человечества — как раба. Взгляд с земли не обнадеживает. Строки легенды Великого Инквизитора сбываются.

А тотальная ревизия человечества оборачивается темой Культуры и духовных ценностей. На экране возникают залы Эрмитажа. Сквозь века и страны шествуют сегодняшние фигурки власти. На мгновение взгляд выхватывает статую Зевса. Тысячелетний образ Властелина. Культурные и исторические ценности так же формирует сильнейший?

Оба первых плана исследуют человека в человечестве, человека в обществе, показывают и проявляют его в развитии и действии.

Третьим планом становится экспериментальное пространство собственной совести. Здесь возникают вопросы Ответственности, Эволюции и Роста уже в классически — традиционных рамках литературы и философии.

Постоянное и безапелляционное продвижение к сути познания внутреннего и, далее мира, социума и человека.

«Крыса» препарирует самое себя, борется и рефлексировать над собственной «крысинностью», пристально рассматривает и стремительно осознает свои лапки и хвостик. И внутренний эксперимент становится трагичнее внешней угрозы уничтожения. Крыса становится человеком? Этим преодолением внутреннего над внешним рождается человек?

В этом смысле, весь спектакль «Сегодня.2016» это непрекращающиеся роды: бесконечные потуги и схватки в стремлении к Себе, и Истине.

Во внутренней логике спектакля нет вторжения Иного, нет грив, нет этого «Над». Есть захватывающе острые взаимоотношения человека с самим собой, непрерывно длящийся вечный эксперимент.

Соединение «фантастики и Достоевского» не в смыслах, но в методах рефлексии, путях познания реальности, сталкиваются, нарушая один другой. Как если бы пространство исследования, опытного научного анализа (фантастика) неожиданно сменилось жанром классической религиозной проповеди.

Оба подхода: опыт натурального исследования и опыт молитвы необходимы и важны человеку. Но они не могут происходить одновременно.

В этом смысле хотелось бы отметить принципиальное отличие спектакля от повести. Жанр фантастики оперирует принципиально иными категориями и терминологией. Формулирует иные вопросы. Понятие морали заменяется этикой. Что совсем не одно и то же. «Моральная исповедальность» русской литературы не коррелируется с фантастической методологией. Это два разных подхода, хоть и одинаково важно говорящих о человеке.

Фантастика это не появление вне земного или «странного» — это метод и путь. Без понимания этой разницы она сводится к бессмысленному появлению тарелок. Как вся традиция литературы 19 столетия сводилась бы к формальному ношению шлейфов, сюртуков и мундиров и «хрусту французской булки».

В повести К. Фокина «Огонь» соблюден баланс планов.

Тема Вселенского и Человеческого, философский масштаб вопросов, ёмко прописан и артикулирован. Ракурс грамотно заданный, как автором, так и самим жанром фантастики, ставит вопросы не только муравья в муравейнике, но и над ним. Существование мирового и вселенского в человеческом «микром мире», но и «макром мире», куда органично включён и сам человек. Для подобного взгляда нужна принципиально иная оптика восприятия. Она появляется только в 20 веке.

Внутренний метод «Гоголь-Достоевский» оперирует другими приёмами. Его можно вести параллельно, но нельзя включить в фантастическую ткань. Нужно выбирать. В повести все идёт органично. В спектакле возникает дисбаланс.

Постепенные изменения личности героя последовательно дополняют вселенский ракурс. Монолог и диалог взаимосвязаны. Внутренняя жизнь героя повести, адекватна проблемам внешним.

Не возникает столкновения кареты с космическим кораблём.

Кругозор XIX столетия в фундаментальных смыслах о человеке и природе, все-таки иной. Категориальный аппарат для многих явлений ещё не сформирован.

Герой повести адекватен своему времени и поставленным вопросам. И новое во Вселенной проклёвывается «вопреки Экклезиасту».

В спектакле чувствуется некий анахронизм. В некоторые моменты «исповеди» герой запаздывает лет на сто, отсвечивая, то «трем сёстрами», то «Раневской». Универсализм духовного, сбивается анахронизмом формы. Повесть и спектакль — принципиально разные произведения. Иногда незаметно, но глубоко противоположные друг другу.

Возможно поэтому «Сегодня.2016»- билингвален. В нем два авторских голоса. Поэтому и говорить о нем приходится, сбиваясь на два разных языка.

Повесть К. Фокина «Огонь» ставит вопросы концептуально — футурологического порядка. Это попытка художественно — социального исследования, выявления и прогноза цивилизационных и исторических моделей будущего. Альтернативность истории как способ аналитики. Духовные, нравственные вопросы возникают в тексте, как своего рода естественные реакции героя на вызовы истории и времени. Не затмевают горизонты и перспективы высказывания. Взгляд в современное сегодня через альтернативную историческую реальность выдержан до конца. Частное и общее повести гармонично соединено. Философские вопросы ставятся на адекватном историческом и фантастическом языке понятий и терминов.

Один из ключевых вопросов повести К. Фокина «Огонь» — вопрос исправляемой цивилизации, корректируемой извне. Вопрос в лишении самой возможности Выбора, самостоятельной реализации человечества на Земле. Спасение и сохранение права на уникальность человеческого пути.

В философии повести, равно и в оптике фантастики, угроза встаёт перед всем человеческим видом, человеческой цивилизацией. Она не оценивает отдельного индивида, персональные качества и моральные установки. Уничтожение угрожает не классу, расе, группе избранных, а человечеству вообще.

Это один масштаб.

У спектакля «Сегодня 2016» — принципиально иное проблемное поле. Резкую ноту в партитуре действия, приобретает духовно заострённый, нравственный план. Герой обретает биографию русского интеллигента. Вступает в наследие проклятых зачарованных вопросов общества и традиции. Социально очерчивается режиссёром. Звучит уже иная интонация.

С этого момента и возникает второй голос спектакля, двойственность и полемичность позиций.

Вопрос личного выбора и личной ответственности остро сопрягается с темой Власти. Человека и государства. Диалогом человека и общества человека и эпохи, человека и истории. Веером скользят и раскрываются темы «главной сцены Александринского театра»: Арбенина и Протасова, Ксении и Подколесина — человеческие темы.

Безысходная кричащая нота голоса в Пустоте, самостоятельного выбора в мировом Хаосе, личного действия в мировом Безумии; личного порядка, личной культуры, в мировом Безкультурии.

Каждый решает в одиночку, жертвует самым ценным, переступает через самое болезненное. Глубинный язык спектакля, его нерв — это язык классики. Язык традиции XIX столетия, а значит и его истории. Многие его рефлексии просто не соединимы с вопросами футурологического порядка и современной цивилизации.

Герой остаётся трагично замкнутым в своей эпохе. Остаётся в своём времени. С классическими, но не единственными формулировками внутренних вопросов.

Взаимоотношение Власти и Личности, возможность тотального истребления одних другими. Инфантилизм человечества-подростка отторгающего авторитеты и признанные формулы, мучительно вглядывающегося в собственное сырое, еще не сформированное «Я». Возникает категория морали и форма исповеди, нравственно-религиозный ракурс. Только в этом разговоре, ключе становиться возможны апелляции — смыслы к классической русской литературе. Аллюзии Гоголя, Достоевского и Толстого.

В спектакле возникает моральная оценка нашей действительности. Мучительный конфликт внутренних установок и внешних обстоятельств. Невозможность вправить «вывихнутый век» (Гамлет). Или выбраться из всепожирающей воронки вечной Игры (Литургия Зеро).

Тема тотальной власти, которой не нужен «мир земной вне атомных бомб и социальных рангов», управляющих и управляемых. Мир без Чуда, Тайны и Авторитета — слов Великого Инквизитора. Финальный монолог Огнева в спектакле по существу обращен все-таки к земной Власти.

В спектакле «Маскарад. Воспоминания будущего» возникало столкновение двух Арбениных — двух времён. Создавалось намеренное притяжение-отталкивание понятийно-категориальных систем. Суть убийства, ответственности и выбора от этого не исчезала, а проявлялась. Менялась

оптика нашего восприятия, наш ракурс. Иное время остраивало событие и очищало его от штампов. Столкновение времён рождало чистые смыслы. Сквозь призму старой культуры можно было разглядеть человека современного, а за ним, человека универсального.

В спектакле «Сегодня. 2016» нет выхода в пространство Будущего. Это тотальное, зловеще запертое злободневное Сегодня. Неожиданная пауза в Игре из «Литургии Зеро».

Неожиданно остановившееся колесо, с бессмысленно бегущей в нем белкой. Вопрос без ответа. Замершая история.

Или отчаянный крик в беззвёздное небо.

Март 2016