

Марк

# ЖИЗНИ МЫШЬЯ

## БЕГОТНЯ

журнал "Смена" - 1999 - 22 - 28 июля с. 9  
28.07.99

### "Пир во время чумы" в Театре "У Никитских ворот"

Века и народы пройдут перед нами чередой.

Это — образ театрального представления, сосредоточенного на пушкинских строках "Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслаждения".

Марк Розовский поставил, как мне кажется, один из самых главных спектаклей своей театральной биографии. Продолжив линию, начатую "Доктором Чеховым" в "Студии у Никитских ворот" и "Холстомером" на сцене БДТ, он реализовал свободную фантазию на пушкинские стихи, обойдясь с ними с той же чуткостью, искренностью и независимостью, с которыми обращался прежде с текстами Чехова и Толстого.

Зрительный зал спектакля "Пир во время чумы" и другие стихи поэта" по этому поводу, как и прежде, разделены на две неравные части.

Профессиональные пушкиноведы в лице самых знаменитых представителей этой профессии заклеили режиссера за его непочтительно непочтительное отношение к трагедии — структуру и композицию он разрушил, повнавставляя внутрь "Пира..." неизвестно какие стихи, времена перемешал (а действительно, каким образом в пушкинском средневековом Лондоне появляется Чарли Чаплин, ну разве только потому, что тоже англичанин?). И вообще Розовский столь вольно обошелся с гениальным произведением основоположника, что определение "эстетический нигилизм", подавившее даже обычное для этого режиссера безрассудство, есть лишь слабое обозначение происходящего.

Все, что произносят многоуважаемые пушкиноведы, справедливо. И композицию разрушил, и времена перемешал, и с текстом обошелся непочтительно, соединив десять страниц канонического варианта маленькой трагедии с десятками разных стихов, написанных Пушкиным в разное время и в разном настроении (ревнители чистоты пушкинского стиля, отрицающая спектакль, правда, забывают упомянуть о том, что в этом действии на самом деле нет ни единого слова, которое не принадлежало бы поэту). Но со своей позиции они, возможно, и правы.

Многие мои коллеги по критическому цеху с той же убежденностью говорят о чудовищной, на первый взгляд, музыкальной эклектике спектакля, вобравшего в себя Баха в джазовом исполнении, Моцарта, "Опавшие листья" Косма, которые играет Иегуди Менухин, Альбинони и, разумеется, музыку Розовского.

И эти критики тоже правы — со своей позицией.

Но есть ведь еще и позиция самого Пушкина, который, во-первых, предупреждал, что художника надобно "судить по законам, им самим над собой поставленным", и давал по этому поводу весьма дальние советы об отношении к хвалу, клевете, лавровым венкам, терновым венкам и спорам о них, а во-вторых, проповедовал естественную для художника свободу от неразумной критики. Перед самой первой репетицией Розовский напомнил актерам четверостишие, которое, увы, часто забывают профессиональные пушкиноведы:

*Многие меня поносят,*

*И теперь, пожалуй, спросят:*

*Глупо так зачем шучу?*

*Что за делом? Хочу.*

Публика, по крайней мере на этом спектакле, согласна с Пушкиным и Розовским. Пятнадцать — двадцать минут после финала аплодисменты не стихают, где бы ни шло представление — на гастролях, в огромном зрительном зале на полторы тысячи мест или в крошечном помещении у Никитских ворот, где и ста кресел не наберется.

Но, пожалуй, хватит о преле режиссера на самостоятельное посещение пушкинской драматургии, попробуем разобраться в более серьезном вопросе: а каким образом это ему удается.

"Смещение времен", гипертрофированность танцевальных диалогических, сверхострая, чтобы не сказать доходящая до грани приличий пластика вакханалии пирующих, неожиданно мелодических коллажей и испуганные актерские эмоции — все это не самоцель для режиссера и уж тем более не демонстрация его профессиональных амбиций. Все это органически сплетенные элементы единой стилистической и смыс-

ловой ткани спектакля, ориентированной на разрушение привычных представлений зрителя о пьесе.

Розовскому надо прорваться сквозь время, которое отделяет современного зрителя и от лондонской трагедии 1665 года (Пушкин ведь пересказал сцены из драматической поэмы Вильсона "Чумной город"), и от российской холеры 1830-го, которая заперла поэта в Болдине, где и написан был "Пир..."

Человек и его реакция на всепожидающее зло и соблазны, которые оно несет с собой, предоставляя мнимое духовное раскрепощение, — вот проблема, на которой режиссер концентрирует внимание свое, мысли и чувства верных ему актеров и, как результат, эмоции и рассуждения зрителей. Он выстраивает систему элегантно-сценических метафор, каждая из

тафорам. Неожиданно "внутри" разговора пирующих возникают строки стихотворения "Бесы". И вновь через сцену течет прямо на зрителя странная процессия: то ли люди с безумно раскрашенными лицами, то ли крысы — наглые, жадные, гнусно извивающиеся. Бесы — пушкинские, гоголевские, а может быть, бесы Достоевского, своим появлением обуславившие сто с лишним лет назад едва ли не величайшую социальную трагедию России, ее переход от общечеловеческих ценностей к классовой правде.

Ну что же, Александр Сергеевич, даже месяц угадал?

И тут же — совсем иная сцена, на первый взгляд, продиктованная абсолютным своеволием Розовского. В похмелье чумного пира звучит вдруг вершина пушкинской лирики, его послание к Анне Петровне Керн. "Я помню чудное мно-



Сцена из спектакля "Пир во время чумы"

Фото Е. ЛАПИНОЙ

которых, рождая длинную цепь ассоциаций, обозначает связь времен, судеб, событий.

...В руках у Моцарта бокал, вино в нем, как известно, отравлено. И вдруг эта посуда в ладошке блистательно играющей Ольги Лебедевой превращается как бы в микрофон современной эстрадной дивы. А рядом возникают фигуры ее коллег, изгибающихся и дрожащих в ритме башенного полуса. В этой атмосфере звуковой оргии сначала блекнет, а потом и вовсе тонет мелодичное моцартианство. Ситуация, прямо скажем, типичная.

И волей-неволей рождается мысль о том, как ежедневно и ежедневно этот эстрадный кич и сегодня продолжает убивать Моцарта куда сильнее, чем яд, будто бы подсыпанный ему конкурентом — Сальери.

А вино в бокале Вальсингама превращается в стружку драгоценных камней, собранных в восхитительное ожерелье, и вместе со словами "Юность любит радость" вызывает в воображении весьма прагматичную, увы, вполне современную, хотя и обидную для многих идею цены этой радости и стоимости этой самой юности.

Об Андрее Молоткове в роли Вальсингама вообще надо писать отдельно. Я не помню, честно говоря, на нынешней сцене другого такого глубокого проникновения в характер этого пушкинского героя. В нем — убежденность, которая проявляется лишь от "знания исхода" и соединяется со страданиями пастыря, принимающего на себя боль беспомощной и безрассудной паствы.

Знание Пушкина и Знание авторов спектакля становятся для зрителя частью понимания своей собственной судьбы.

И этот спектакль приобретает тот историко-социальный масштаб, который в нашем нынешнем восприятии разве только пушкинским стихом и можно реализовать. Но вернусь к режиссерским ме-

вень... (Сугубо личная ассоциация самого постановщика: в детстве, когда он увидел "Огни большого города" и эпизод встречи Чарли со слепой цветочницей, ему пришли на память именно эти пушкинские стихи. — у него была превосходная учительница русской литературы. Спустя пятьдесят лет он реализует это детское впечатление в своем самом трагическом пушкинском представлении). Это было бы кощунством, кичем, балаганным эпатажем — называйте как хотите, все будет правомерно, — если бы не пронзительный дар актрисы Ольги Лебедевой, которой этот эпизод доверен режиссером. Нет, конечно, она не рискует изображать гениального Чаплина, она играет в него. Быстрым движением пальцев она рисует себе усики, еще один мимолетный жест — и нахлобучен котелок, и тросточка, словно в мультипликационном фильме, как бы сама собой повисает у руки.

А дальше Лебедева позволяет себе то, на что имеет право актриса, бесконечно уверенная в своем режиссере и — тут это еще важнее — в своем авторе. В гриме и костюме Чаплина она читает любовные стихи Пушкина и плачет — то ли от счастья, что и ее коснулась благодать истинной любви, то ли от горечи, такой понятной всем безнадежно влюбленным.

*P.S. Однажды в доме выдающегося критика и литературоведа Натана Эйдельмана мы заспорили — а можно ли вообще приблизиться к пушкинскому гению. Хозяин дома сказал тогда фразу, которая мне запомнилась на всю жизнь:*

*— Можно. Если читать или играть пушкинское с надрывом собственного сердца. Именно сердца, а не связок, не мускулов. Как будто бы тобой, самим написанное.*

*Это вообще редко удается. Но Розовскому, как мне кажется, удалось. По крайней мере, в этот раз.*

Александр ШЕРЕЛЬ