

Ольга ГАЛАХОВА

## ХОР МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ

*Театры редко берутся за постановку «Маленьких трагедий», а если берутся, то удачи случаются нечасто, если не сказать, что не случаются вовсе. Когда «Сатириконт» объявил о том, что в нынешнем сезоне выпустит премьеру по драматическому циклу А.С. Пушкина, интриги добавилось. Получится ли? Справятся ли? Тем более, что ставка делалась на молодежь, на недавних студентов курса Константина Райкина в Школе-студии МХАТ, а не на опытных артистов, за исключением самого мастера, сыгравшего несколько ролей в спектакле. Виктора Рыжакова, также педагога Школы-студии, режиссера, ставшего известным, благодаря своим спектаклям по новой драме, театр пригласил на постановку Пушкина. На территории современной пьесы Виктором были одержаны главные победы. И вдруг Пушкин. Классик из классиков.*

### 1.

Если продолжать сомнения, то зрела еще одна мысль. В «Сатириконе» художественный руководитель, заботясь об омоложении труппы, намеренно сближает учебный процесс с жизнью театра без всяких прологов, стремительно. Уже со второго курса студенты пробуют свои силы на сцене «Сатирикона», причем Райкин дает возможность показаться всем курсом. При этом формат учебного спектакля встраивается в формат большой и малой сцен театра.

У такой ранней профессионализации есть свои противники и сторонники. Райкин, который с юности любит танец, спорт, пластику и сам незаурядно осуществлял себя на этом поприще, переносит свои пристрастия в театр. Он постоянно говорит о том, что труппа должна быть динамичной, не покрываться жирком; жестко следит за репертуаром, не позволяя стареть названиям; безжалостно обновляет афишу, снимая работы, которые в ином коллективе могли бы успешно идти годами. Уже нет «Макбетта» – режиссера Юрия Бутусова, «Сеньора

Тодеро хозяина» – Роберта Стурау, не говоря уже о «Великолепном рогоносце» в постановке Петра Фоменко. Не позволяя одряхлеть спектаклям, Райкин без сожалений расстается с ними до того, как те износятся и потеряют форму. Каждый набранный им курс – своего рода новый этап для «Сатирикона».

Однако, кажется, что в такой динамике хотя и происходит утверждение нового, но не всегда во благо прежним достижениям. Талантливые актеры труппы, вступившие в возраст зрелости, уходят в тень, замедляют или прерывают движение, не добрав своего потенциала. Скажем, выпускница 2005 г. Глафира Тарханова, ярко заявившая о себе в роли Полиньки («Доходное место»), сегодня играет только две роли, – маловато для ее оригинального и сильного дарования. Наталья Вдовина, открытая «Сатириконом», прославившаяся в новом отечественном кино, начиная с 1990-х и по сей день верная своему театру, занята только в одном спектакле, хотя сам худрук аттестовал актрису как «ботичеллиевское существо со стальным

*Pro настоящее**DM*

К. Райкин и «Хор» в сценах из спектакля «Маленькие трагедии». Театр «Сатирикон»



## Театральный дневник

характером». За все годы работы она ни разу не подвела свой коллектив. Ее роли завораживали, редкое дарование сочетало строгость и трепет, нежность и силу, беззащитность и обреченность.

Почти десять лет ждал главной роли Треплева Тимофей Трибунцев, который честно трудился в ролях эпизодических или второго плана. «Звезды» театра Максим Аверин, Григорий Сиятвинда пока не берут новой высоты. Этого не скажешь об Агриппине Стекловой, которая каждой следующей работой, коих, к счастью, немало, открывает себя в неожиданном качестве. Ее роль Нины Заречной в экспериментальной «Чайке» Юрия Бутусова – событие, как, впрочем, и сам спектакль. Она и нелепая кукла, и тревожная душа, наивная и мудрая. Она – актриса, которая приносит себя в жертву на алтарь искусства и знает все о своем ремесле, о неизбежной расплате, о вдохновении и компромиссах актерского труда, его горестях и счастье.

Подобно многим столичным коллективам, «Сатирикон» имеет две сцены – большую и малую, но в отличие от других, Райкин именно большую делает пристанищем незаурядных и талантливых экспериментов. Актер и режиссер в одном лице, он уверен, что театр не мыслим вне большой сцены, вне дыхания большого зала. Опровергая сложившиеся клише, он не согласен с тем, что тысячный зал невозможно удержать на территории эксперимента, что «для кассы», «для успеха», необходимо потрафлять вкусам толпы, впускать на сцену дух коммерции. За годы своего правления Константин Аркадьевич приучил зрителя к тому, что здесь неизменно дается современный

взгляд на классиков (нашу «новую драму» Райкин не жалуется). Он почти фанатично настаивает на том, что и Шекспир, и Островский, и Чехов в современном прочтении и самом радикальном претворении могут быть интересными не для немногих избранных, а для широкой аудитории.

Именно на большой сцене с актерской молодежью Виктор Рыжаков поставил «Маленькие трагедии», вызвав к жизни форму античного театра – почти не исчезающий со сцены Хор; впуская в спектакль энергию и жизнерадостное озорство – «дух» недавнего студенческого содружества, учеников Райкина в Школе-студии МХАТ.

У руководителя «Сатирикона» особое чутье на талантливых людей. Он одним из первых «разглядел» особенный дар Юрия Бутусова, которому практически предоставил право на «театр в театре». Позвал начинающего режиссера Елену Нежевину, только-только окончившую РАТИ (ГИТИС) ученицу Петра Фоменко. Сначала она уверенно выпустила «Жака и его господина» М. Кундеры (1989), а потом последовал куда более сложный для молодого постановщика моноспектакль «Контрабас» П. Зюскинда. Казалось бы, в любом театре дорога ему была бы прописана на малую сцену. В «Сатириконе» «Контрабас» поставлен в 2000 г. и успешно идет по сей день на сцене большой. Все это творилось и осуществлялось задолго до расхожих нынешних разговоров об обновлении «загнивающего» репертуарного театра, о необходимости работы с молодой режиссурой. «Сатирикон» как раз и является доказательством крепости, плодотворности структуры

*Pro настоящее*

репертуарного театра, равно как и подвижности, способности его к обновлению.

В прошлом сезоне к своему шестидесятилетию Константин Райкин пригласил режиссера, с которым они начали в семидесятые и продолжили в восьмидесятые годы осуществлять «бурю и натиск» новых театральных идей, – Валерия Фокина, чтобы не только вспомнить молодость, но и предъявить сегодняшнюю зрелость, опять-таки в труднейшем формате моноспектакля – «Константин Райкин. Вечер с Достоевским».

Вызов времени, который совершает сегодня «Сатирикон» в своем молодом составе обратившись к Пушкину, весьма серьезен, поскольку настали времена не только не поэтические, но и не книжные. Держава чтения «обмелела». А тут молодежь вживается в философию и поэзию «Маленьких трагедий».

**2.**

Наставники-педагоги, Райкин и Рыжак, отказываются от части своих прав, чтобы дать волю голосам молодого сообщества, чтобы «срифмовать» его настрой с молодым Пушкиным. Поэт написал цикл драматических опытов в возрасте зрелости. Ему был 31 год. Замысел же цикла возник, когда Пушкину было 27. Опыт жизни молодого поэта, пережитое им самим прозвучало в «Маленьких трагедиях». В «Скупом рыцаре» спрятаны его взаимоотношения с отцом, в «Каменном госте» – любовные треволнения, драматизм жизни в Южной ссылке, когда гению было чуть более двадцати лет. «Маленькие трагедии» – это еще и поэтическая хроника/рифма пушкинской биографии.

Пушкин тщательно прятал автобиографичность своих пьес, утаивал личные мотивы, чтобы современники не догадались о прототипах и живых свидетелях темных тайн. Из всего цикла при жизни он рискнул напечатать одного лишь «Скупого рыцаря», да и то скрыл собственное авторство, подписавшись латинской литерой «P». Почему? Да потому, что столичный свет знал об изнуряющей скупости его отца, знал, что сын переходит на другую сторону Невского, когда видит идущего навстречу Сергея Львовича. Свои переживания, горестность и горечь, поэт удалял, отправлял то в средневековую Испанию, то в Европу рыцарских времен, то в Вену XVIII столетия. И каждый раз исследовал не столько пороки скупости, пределы верности, безграничность зависти, но саму неизбежность возникновения порока.

Одно из определений, данных циклу Пушкиным – «опыты драматических изучений», – не столько автора над героями, сколько над человеком и судьбой, фатумом, который ведет к искушению. Так Альбер попадает в роковую ловушку судьбы. Отец клеветает на него Герцогу, сын в ответ бросает оскорбление. Вызвав сына на дуэль, Барон умирает, едва начав поединок. Наследник становится невольным виновником смерти Скупого рыцаря. Отец принудил сына почти совершить преступление, и когда Альбер спустится в подземелье и прикоснется к потаенным сокровищам, он каждый раз будет вспоминать, какая цена заплачена им за отцовское золото.

В «Каменном госте» речь идет не столько о верности и измене, сколько о чувстве и чувственности, не подвластных никакому запрету,

на которые обречен человек. Близость смерти обостряет чувственность. Страсть – на пограничье с гибелью, а мироустройство лицемерно. Почему Командор Дон Альвар дрался на дуэли с Доном Гуаном и погиб? Самой Донны Анны Дон Гуан не знал и не видел, причин для ревности у супруга не могло быть. Свою жену знатный испанец прятал от Мадрида. А ведь именно с разговора Гуана с монахом о Донне Анне начинается трагедия.

На этот простой вопрос в тексте нет ответа. Есть лишь предположения. Дуэлянты могли встречаться у Лауры. Любовники – настоящий и предполагаемый – могли драться из-за нее. Можно представить, что Командор не был верен жене, а был тоже Дон Гуаном. Намек на это Пушкин дает через брата Командора – Дона Карлоса, которого Гуан убивает на дуэли в покаях все той же Лауры. Брат повторяет судьбу родного брата. Несоответствие мифа о якобы безупречном человеке и того, кем он был на самом деле, Пушкин подчеркнет, когда на монастырском кладбище Гуан, увидев надгробную статую Командора, разразится иронической тирадой: «Каким он здесь представлен исполином!/ Какие плечи! Что за Геркулес!../ А сам покойник мал был и тщедушен. Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку/ До своего он носу дотянуть»<sup>1</sup>.

Мироздание – словно сеть птицелова. На желании обладать женщиной держится свет. Но одни грешат тихо, изменяя женам, запертым в тюрьмах-домах, а другие бросают вызов лицемерию, нарушают молчаливо установленный сговор. Дон Гуан позволяет себе роскошь быть

свободным в своем чувстве, в опровержении принятых табу. Это еще один капкан драматического опыта, пережитого Пушкиным, потому что установленная людьми по молчаливому согласию свобода не терпит ни того, кто открыто стремится к чувственным наслаждением, ни того, кто стоит преградой на их пути. Не дать воли чувству, значит оскотить собственную жизнь. Дать волю чувству и чувственности – оскорбить устои и бросить вызов не только свету, но и Богу. Бог посылает возмездие. Пожатье каменной десницы – вечная кара, на которую обречен всякий честный в проявлении страстей «Дон Гуан». На горечи и скепсисе Пушкина выросла эта сцена.

В «Моцарте и Сальери» поэт исследует не столько зависть, сколько путь души к зависти. Подобно Фаусту, Сальери бросает вызов Богу, оскорбленный тем, что Господь не воздает за труды, что нет справедливости Неба. Чем же провинился Моцарт? А тем, что гениален без мук.

Сальери отказался от жизни, чтобы творить искусство, а Моцарт, играючи, восславил в музыке жизнь, чтобы родилось искусство. Впустив в музыку жизнь, прозу, «мусор бытия», Моцарт разрушил касту жрецов. Сальери признается, что не завидовал ни Глюку, ни Пиччини, «а ныне – сам скажу – я ныне/ Завистник»<sup>2</sup>. Он осознает себя орудием божьим, призванным восстановить высшую справедливость, поправить самого Господа, который опрометчиво вложил гениальный дар в «гуляку праздного».

Жрец Сальери совершает изощренное жертвоприношение. Ему отравленный Моцарт играет свой

<sup>1</sup>Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10 т. т. Т. V. Л. 1978. С. 332.

<sup>2</sup>Там же. С. 307.

## Pro настоящее

«Requiem», в котором – скорбь сразу по двум судьбам. Гений превосхищает умысел «цехового композитора». Тот только-только вознамерился отравить, а Моцарт уже провидчески спрашивает: «Ах, правда ли, Сальери, Что Бомарше кого-то отравил?». Тrepеца от нечаянной прозорливости друга, отравитель бросает яд, «дар Изоры», в бокал Моцарта, который, выпив отраву, тут же садится за фортепиано. Жертва опережает каждый шаг своего палача, не отдавая себе в этом отчета. Предчувствие близкой смерти, явившийся Черный человек делают Моцарта интуитивным провидцем. Он наивен, не зная, кто конкретно его убивает, но он гений, потому что знает: пришла смерть. Эта сверхчуткость к собственной участи и есть доказательство верности заявленного Пушкиным постулата, что гений и злодейство две вещи несовместные. Пушкин в «Маленьких трагедиях» соотносит себя с Моцартом и с Доном Гуаном, и с Альбером. Поэт точно так же, как и Моцарт, разрушил кастовость. Впустил в поэзию и «гуся на красных лапках», и «преданья старины глубокой», и Балду, и «черную шаль».

Чем ближе к финалу, тем безнадеежнее дух «Маленьких трагедий», которые короной мрака венчает «Пир во время чумы».

Пушкинист Валентин Непомнящий считает, что период пушкинской зрелости отмечен разочарованием поэта в современной ему западной цивилизации<sup>3</sup>. Пушкинский Вальсингам, как и Сальери, бросает вызов Богу. Погоня за наслаждением, как главной жизненной силой, подвергнута сомнению. Парадоксально восславив чуму, провозглашая тост во

славу божьей кары, Предводитель, Корифей хора в вакхическом богорочестве отвергает мир, в котором есть смерть. Поставив стол пиршества на площади мертвого города, Вальсингам с друзьями по застолью оскорбляет небо, выворачивает наизнанку жертвенный ритуал. В то время, как все вокруг скорбят о гибельных потерях – жертвах чумы, черного мора, стайка молодежи дерзко славит чуму. Но этот байронический вызов – жить назло року – Пушкин осмысляет как еще одну ловушку для человека. Он уже разочарован в Байроне. Не стоит жить «назло». Заказывая по нему панихиду в годовщину смерти в 1825 году в Михайловском<sup>4</sup>, он помнит о том, как Фридрих II Великий попросился с Вольтером<sup>5</sup>.

Знал или нет Пушкин о мемуарах английского офицера, который присутствовал при том, как на берегу близ Виареджо в Италии сжигался труп утонувшего Шелли, а затем компания во главе с Байроном, устроила в ресторане пирушку в честь утопленника? Байрон в запале чувств попросил отдать ему череп Шелли, но офицер (автор мемуаров) отказал, потому что знал: Байрон задумал сделать из черепа Шелли чашу для вина<sup>6</sup>.

Возмущенный монах, который появляется в финале «Чумы», заставляя Вальсингама задуматься о том, что скорбь есть такая же часть жизни, как и пир; что в смирении перед мироустройством – гуманность мироздания; что бытие состоит и в том, чтобы терять близких, хоронить их и умирать самим. Возможно и не зная о кощунстве Байрона над трупом поэта, гений Пушкина провидчески находил созвучие пиров Вальсингама и Байрона.

<sup>3</sup> «Пройдя через многие соблазны времени – от Вольтера до Наполеона, – Пушкин быстро оценил «жестокый опыт» рубежа веков, угадал внутренний крах старой системы мышления». Непомнящий В. Пушкин. Избранные работы 1960-х – 1990-х гг. Т. I. Поэзия и судьба. М., 2001. С. 187.

<sup>4</sup> «Апрель, 7. По заказу Пушкина священник церкви в с. Вороничи Ларюна Раевский (Шкода) служит панихиду по Байрону – “за упокой раба Божия боярина Георгия”. Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 2. С. 499.

<sup>5</sup> «Апрель 1825 года, из Тригорского, – письмо Пушкина брату Льву: “Я заказал обедню за упокой души Байрона (сегодня день его смерти) . . . Это немножко напоминает la messe de Fredric II pour la repos de l’ame de M-r de Voltaire” [обедню Фридриха II за упокой души г-на Вольтера]. Чем напоминает, почему напоминает? Не тем ли и не потому ли, что Фридрих II был учеником Вольтера, а потом разошелся с ним, разлюбил его (см. у Пушкина в статье “Вольтер”)? А Пушкин в молодости был “учеником” Байрона, а потом . . . Одним словом, “обедня Фридриха” – по долгу, а не по сердцу».

См.: Непомнящий В. Указ. соч. С. 270.

<sup>6</sup> См. монографию Гросскурт Филлис. Байрон: Падший ангел. Ростов-на-Дону, 1998. С. 410–412



## Театральный дневник

В «драматических опытах» Пушкина речь идет о смущении духа, о слабом человеке, обреченном на порок. Все герои «Маленьких трагедий» – молодые люди, страстно проживающие жизнь. Молодость, испытываемая соблазном, становится стихией спектакля. Автор подвинул режиссера к тому, чтобы молодая команда, Хор и солисты, выступающие из Хора, погрузились в Пушкина и насладились им.

### 3.

Молодежь «Сатирикона» уподоблена оркестру, в котором почти каждому дано право на соло, но на соло звучащее и растворяющееся в Хоре, у которого свои законы. Здесь не разыгрывают по ролям великий текст, а множеством и слитностью погружаются в поэзию Пушкина, чтобы на время отделить от себя то или иное тело, голос, фигуру, звук. Их может быть несколько – Альберов, Гуанов, Лаур, Донн Анн и Вальсингамов. Каждый берет свою ноту, отторгается от Хора и вновь Хором поглощается.

Вне его позволено быть только мастеру – Константину Райкину, который может «войти» в спектакль, преобразившись то в Скупого рыцаря, то в жида Соломона, Моцарта, монаха из «Пира во время чумы», или внимать Хору со стороны, сопереживая и соучаствуя, или холодно наблюдая происходящее.

Гулом оркестра, отдаленным эхом музыки начинается спектакль. Как будто бы рассаживаются в оркестровой яме музыканты и пробуют каждый свой инструмент. Потом слышен весь оркестр. Громада звуков надвигается, нависает, осталось только взойти на свое место дирижеру и сделать

взмах рукой, чтобы звук превратился в мелодию.

Вместо дирижера на сцену выходит Константин Райкин, бесстрастный и отстраненный, филармонически эффектный, элегантный, в черном концертном фраке и снежно-белой манишке.

Подобно знатному афинянину на античной арене представляет свой Хор, который начинает выступление, пением «а капелла», благодарно обращаясь к богам. Чистые молодые голоса взывают к небу, улетают ввысь, чтобы потом вернуться, опуститься на грешную землю.

Рыжаков создает живописную фреску, оснащая ее технологией XXI века, когда есть и видеоряд, и голография на три экрана. Всемерным усилением визуального ряда спектаклю сообщена еще большая мощь за счет того, что на подмостках установлены три площадки, – в центре и по бокам. На них зачастую симультанно, одновременно разворачивается действие, насыщенное энергетическими ритмами пушкинской поэзии, современным визуальным техно на экранах, живой музыкой небольшого оркестра. Режиссерская партитура подчинена сложной полифонии, разработанной с особой тщательной строгостью. При изобилии приемов Рыжаков умудряется вписать изощренную технику в современный минимализм, в черно-белую графику с редкими цветовыми пятнами. Пройдет ли девушка с красной розой или вдруг появится на одной из площадок пестрый цыганский ансамбль с певицей; возникнет «цветной финал» спектакля, когда в безмолвии выйдут дамы в красных атласных платьях, – стиль минимализма выдержит агрессию цвета.

*Pro настоящее*

Повествование спектакля нарушает последовательность маленьких трагедий, сцены «Пира во время чумы» перемежаются эпизодами из «Скупого рыцаря», к которым режиссер нас вернет после того, как будут сыграны куски из «Каменного гостя». Темы и сюжеты уподоблены мелодиям музыкального произведения.

Спектакль обращает сегодняшнего человека к тревожным мыслям великого поэта о том, почему нет отцовства, нет верности, нет справедливости, нет смирения.

Вот на разные лады молодые актеры примеряют на себя ситуацию сына Скупого рыцаря Альбера, где каждый артист переживает последствия одного и того же мелкого происшествия – повреждены доспехи на турнире, а денег, чтобы купить новые нет, отец, как известно, не раскошелится даже на такую мелочь. Актеры ставят диагноз своему персонажу словами Пушкина: герою рыцаря виною – скупость. Барон своим жестоким обращением с сыном заставляет переродиться отпрыска. Разные воплощения Альбера по сути констатируют одно: конец рыцарской эпохе наступил по вине отцов, отнимающих у собственных детей право на честь.

Райкин намеренно не играет Барона глубоким стариком. Спускаясь в подвал с сокровищами (в спектакле – словно вдавливаясь в мрачную пещеру), – он молодеет на глазах. Этот повторяющийся в ночи обряд похож на мрачное колдовство, с которым Скупой рыцарь пробуждается к жизни, трепеща и предвкушая наслаждение от встречи с богатствами, оплаченными бедой других.

В Моцарте Райкину дорога открытость, какая-то детская простота. Сальери в спектакле намного моложе Моцарта. С трудом верится, что он «Тарара» сочинил, вещь славную». Скорее, – трудится на ниве шоу-бизнеса, и вдруг к нему приходит Моцарт и рассказывает, как его навестил Черный человек и заказал Реквием. Сальери бросает яд в бокал Моцарта радостно, оптимистично. Кажется, он убивает понарошку, не сознавая до конца, на кого замахнулся. И открытия истины, что гений и злодейство две вещи несовместные, с ним не происходит. Кажется, этот молодой Сальери верит, что создатель Ватикана был убийцей, а значит, верит, что гений и злодейство совместимы. Порок не только не отвержен, а торжествует.

Финалом спектакля становится «Сцена из Фауста». Во всю ширину сценической площадки поставлен стол, который, изысканно и тщательно сервируя, накроют официанты. Хор преобразится в дам и кавалеров. В безмолвии и неподвижности, глядя в зал, они воцарятся за столом. Строки Пушкина стремительно побегут на экране, снизу вверх, с последней строки к первой так, что невозможно будет прочитать слова. В немоте церемониала придет последнее наказание, приказ Фауста Мефистофелю, утопить всех, и тех, кто на сцене, и тех, кто в зале.