

Smuga tsheny

"Смуга тшени" – так это звучит по-русски, а точно перевести это польское словосочетание – невероятно трудно. Поняла это, переговорив с несколькими переводчиками. Каждый давал свой вариант, сомневаясь в его адекватности оригиналу. Но все соглашались, что "Теневая черта", как переведено у нас название повести Джозефа Конрада, – неточно, "Теневая полоса", как звучит по-русски название фильма Анджея Вайды, поставленного по этой повести, – чуть точнее, но тоже не идеально. Дело в том, что "смуга" – это нечто вроде длинного, вытянутого, размытого следа ("смугой", например, называют след самолета в небе). У Конрада же это нечто, что между – между светом и тьмой, добром и злом. Тень – это не тьма, верно ведь? Это скорее отблеск тьмы. Или состояние перехода.

Мне очень нужно было найти русский эквивалент "смуге тшени", потому что этот образ или понятие было ключевым для польского сценографа Вольдемара Заводзиньского в его работе с Валерием Фокиным над спектаклем "Карамазовы и ад" в театре "Современник". Переход от света к тьме. И обратно. От жизни – к смерти. И обратно? И чтобы в этом месте, в этом состоянии постоянно чувствовалась, присутствовала другая сторона. Надо было создать место, где возможна мучительная жизнь больного сознания Ивана Карамазова и бурлящие потоки его подсознания, где "карамазовщина" была бы не словесно объяснена, а отозвалась болью узнавания. Надо было построить не место действия, а жизнь "у бездны на краю".

Заводзиньский построил место простое и невероятно сложное, похожее на традиционный павильон и этой похожестью враждебный ему. Павильон, но не жилой и не живой. Потусторонний. Бывшая зала в бывшем барском доме. Окон нет. Двери странные – словно кусок стены отодвигается, и оттуда – свет. Чем-то крематорий напоминают. Или бункер какой-то. Такое впечатление, что весь дом ушел под землю. Не сразу уходил – постепенно. Груз времени или тяжесть грехов неумолимо впечатывал его вниз и ныне он где-то рядом с преисподней. Почти коснулся ее. Бывший



Экран и сцена.



Дом, гнилое пространство. Стены покрыты несколькими слоями бывшей росписи, остатками ее, а ближе к рампе превращаются в некую породу. Из плотной окаменевшей массы ее проглядывают корни каких-то бывших растений. Пол – помпейская плитка. А вот часть потолка почему-то совсем не античная, а из

тумы с декорацией, входят в ее окристо-землистый тон. Кажется даже, что для этой работы художник выбирает только земляные краски – умбру, сиенну, охра.

И как раз на "Карамазовых" очень захотелось узнать: а каково актеру в этой декорации? Ведь в отличие от "Нумера в гостинице...",

Когда она талантлива, когда она сама – факт искусства. Тогда она начинает на тебя влиять. Ты испытываешь к ней внутреннее уважение, почти трепет... и начинаешь подсознательно осуществлять какую-то самокорректировку...

Многослойность – один из конструктивных принципов режиссуры



тонируемого стекла (в нем дивно отражаются огоньки свечей). Свет здесь живет внебытовой жизнью, порой фантастичен, тьма поглощает Карамазовых, она же выплевывает их, стены становятся уловителями теней, в стеклах потолка смутно отражаются, делятся фигуры.

Вольдемар Заводзиньский – выпускник Академии изящных искусств в Лодзи (потом окончил режиссерский факультет в Кракове). Живописная традиция всегда была сильна в польской сценографии. Художник свободно владеет секретами театральной живописи, магией фактур, а мастерские театра "Современник" превосходно поняли и выполнили замысел Заводзиньского, в том числе и одну из главных особенностей его – многослойности. Многослойна роспись павильона, многослойно решение костюмов, словно тронутых тлением. И милитаристская нота в костюмах Смердякова или Черта образует любопытный контрапункт с обликом других персонажей. И замечательно взаимодействуют кос-

где художник Александр Великанов предложил артисту Авангарду Леонтьеву множество натуральных, породистых, "биографических" вещей (в том числе – знаменитую чичиковскую шкатулку-секретер), с которыми артист играет-общается, как с равноправными партнерами. А здесь, в этом пустом и гнилом пространстве, где нет никаких опорных вещей для актера? Напомню, что в "Карамазовых" Леонтьев играет "Ретроградного Черта", персону наиважнейшую, а разговор с ним (не с Чертом, с Леонтьевым) оказался необычайно интересным для меня. Вот что, в частности, сказал артист:

"Декорация эта – экстремальное пространство. Оно требует "внутренней экстремности" от актера (это терминология Галины Волчек), помогает ему существовать в иной, не житейской температуре. Если не сможешь жить в этой повышенной температуре – тогда потеряешься на пустой сцене, в этой громадной камере, куда заключены все герои спектакля. Вы знаете, когда декорация начинает помогать актеру?

Валерия Фокина, и художнику надо было лишь выразить ее. Фокин не раз говорил, что стремится к "чувственному театру", где атакуются все человеческие чувства, где включены все органы восприятия. Там еле слышный и точно найденный (а у композитора Александра Бакши, еще и остро-неожиданный звук) проникает в тебя вместе с актерским словом, пластикой персонажа, а цвет и фактура стены, отблеск света на стекле действуют порой сильнее, чем пространственный монолог. Думаю, что и элементы кича сознательно включаются режиссером в его спектакли. Тонкий, но – слой, обеспечивающий встряску, программирующий протест (шабаш адских сил в "Карамазовых").

А что касается стеклянного потолка, то полезно вспомнить, что такой потолок был и в конкретнейшем "Нумере в гостинице города N". Незаметный, не привлекающий внимания, вдруг – в нужный момент – он заливался светом, и Некто там, за пределами реального, бросал горсти сырого песка на хрупкую преграду, отделяющую тот мир от

этого. И босые ноги бросающего были истиннее и страшнее всех черт этого спектакля.

А стеклянный "врез" в потолок номера провинциальной гостиницы в финале "Двадцати минут с ангелом" Вампилова в театре-студии Табакова? Вампиловская пьеса – вторая часть спектакля "Анекдоты", который начинается с рассказа Достоевского "Бобок" (художник "Анекдотов" – В.Заводзиньский, с которым Фокин в 1993 году ставил Достоевского на польской сцене). "Бобок", как известно, начинается с того, что некий пьяненький литератор на кладбище слышит голоса и начинает расчищать землю с могил. Делать это страшно, но нетрудно, ибо художник закрыл их стеклами, которые наш литератор и поднимает, а там лежат "в гримах и костюмах" те, кто почил, и разговор меж ними идет ночной, но вполне житейский. Так начинается анекдот Достоевского, с которым случай в советской гостинице ничего общего не имеет. Действие вампиловской пьесы раскатывается к финалу, расправа над ангелом – отменяется, все грозит закончиться идиллией, но в этот самый миг окошко в потолке вдруг оживает: там, наверху, раздаются звуки, сопровождавшие начало рассказа Достоевского – режущий скрип лопаты, стук падающих на крышку комьев земли – и кто-то невидимый там, наверху, начинает расчищать землю со стеклянного вреза на потолке, который как две капли воды похож на могильную крышку из первого, достоевского анекдота. Боже мой, где же они, вампиловские герои? Где мы, со всеми нашими делами и заботами? И кто – там? Все мгновенно переворачивается, меняется местами, возникает новый слой, а за ним и над ним – smuga tsheny...

Алла МИХАЙЛОВА

- Сцена из спектакля "Карамазовы и ад", фото А.ИВАНИШИНА;
- Сцена из спектакля "Бобок"
- Эскизы костюмов В.Заводзиньского к спектаклю "Карамазовы и ад", фото М.ГУТЕРМАНА

