

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ,

заслуженный деятель искусств РСФСР

МЕТАМОРФОЗЫ

ПРОЗЫ

О ПОИСКАХ
СЦЕНИЧЕСКОГО
ВОПЛОЩЕНИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ

ВЕРНОСТЬ АВТОРУ

ИСКУССТВО не имеет постоянной прописки. Оно может обитать иногда стороной сцены маститых театров и вдруг осветить новым светом подмостки, что до сих пор не казались столь привлекательными. Особенно существенно, когда взрывная волна мощной литературы подымает театр вверх.

Верность автору! Порой во имя нее надо ему изменить, иногда послушно следовать за ним, подчас нечто изобрести свое, чтобы не исказить его. Я думал об этом в Театре имени Гоголя на спектакле Бориса Голубовского «Берег» — театральной версии романа Юрия Бондарева, инструментального для сцены Михаилом Рогачевским.

О романе Ю. Бондарева писали и говорили много и щедро, как того заслуживает вещь, начинающая собой нечто новое и значительное в искусстве. Среди того, что считается установленным в ходе дискуссий, фигурирует понятие многоступенчатости, сложности композиции романа, по признанию самого писателя, трудно переносимого на сцену. Для меня же в нем почти классические единства: единство места — немецкая земля от Кёнигсдорфа до Гамбурга, единство времени — двадцатый век, о котором так уместно подумать масштабами десятилетий на его исходе, и, наконец, единство действия — движения авторской мысли, в данном случае — движение «к тому берегу, зеленому, обетованному, солнечному», к которому так драматически идет человечество. И вместе с тем из этих общих формул вряд ли можно было бы построить истинно театральную структуру, если бы Б. Голубовскому и автору адаптации не пришла счастливая мысль построить спектакль на параллельном существовании двух парлейтенанта Никитина и юной Эммы, писателя Вадима Никитина и владелицы книжных магазинов в Гамбурге Эммы Герберт. Их одновременное бытие в разных временных пространствах, их контрапункты, их созвучия, их квартет составляют музыку драмы. Без этого нет спектакля.

Прекрасно, что трое из них нашли достойное воплощение. Бывают такие счастливые совпадения: я такой и представлял себе эту оглушенную войной и любовью девочку из Кёнигсдорфа, какой нам представила ее О. Науменко. И таким мог бы быть молодой Никитин, как артист А. Скворцов. И такой сдержанной, при живущих в ней годы боли, надежде, страсти, могла бы

быть вдова Герберт — артистка С. Брагарник. Этого, к сожалению, не скажешь об исполнении артистом Л. Кулагиним роли писателя Никитина — он несколько нарочит, театрально-героичен. Я должен об этом написать, ибо спектакль, например, в таких персонажах, как сержант Меженин (артист В. Афанасьев) — азартный артиллерист, храбрец и трус, которого может захлестнуть яростная волна насилия, поднимается до принципиальных художественных открытий.

На другом берегу от нас спутник Никитина, писатель Платон Самсонов — отличная работа В. Кучеровского. Мягкое, интеллигентное лицо. Хорошо воспитан, тонок, гуманен. Не тут-то было! Его неизбывная подозрительность и твердая прямолинейность опасны и агрессивны.

Одним из любимейших и красивейших образов романа стал для всех нас лейтенант Андрей Княжко, кто, спасая немецких мальчиков, погиб, по существу, из-за залпа Меженина. Андрей Княжко — Андрей Волконский — это почти у всех возникающее эхо помогает услышать историческую емкость романа, почувствовать его нравственную философию. Но есть образ и есть роль в пьесе. Будем справедливы: они не однозначны. «...Каждый раз при появлении его во взводе рождалось ощущение чего-то хрупкого, сверкающего, как узкий лучик на зеленой воде...» — при виде Княжко Никитин испытывал «странное подспудное чувство какого-то далекого июльского утра в замоскворецких тупичках, с солнцем над заборами и тополиным пухом на мостовой». Все это — «зеленые лучики», и тополиный пух, и спартанская гибкость, и физическая и нравственная опрятность, и бешеный рефлекс чести, и этот усталый жест перед смертью, и, конечно же, его святой путь с белым платком в руках во имя спасения немецких детей — все это и есть Княжко. Будем ли мы обвинять артиста Е. Меньшова, что его Княжко не стал тем «магнитным полем», каким он был в романе? Нет, он вполне корректно осуществил то, что ему дала роль. Не больше.

...Черная мгла, перекрещенная белыми линиями. Космос? Вселенная? Мир внутри тебя? Так решил пространство спектакля художник Энар Стенберг.

Кресла самолета. И последние мысли Никитина о смысле и законах человеческой жизни, о том, что никто не исчезает бесследно, о том, что будет, будет тот заветный берег, — мысли, которыми сейчас живет наше искусство... Теперь хочется чаще бывать в Театре имени Гоголя.

РОМАН

НА КОЛЕСАХ

Я прихожу на платформу Каланчевская и жду. Когда подходит дачный поезд, мне показывают вагон, в

который я должен войти. Поезд трогается, и тогда из вагонных дверей, ведущих в тамбур, возникает... жандармский офицер, преследующий подпольщика. Офицер бритоголов, ожесточен, неистов. Хлопает дверь, раздается выстрел, стучат колеса. «Господа пассажиры! Мы в ста километрах от Варшавы. Прошу всех предъявить документы».

Мы движемся не только в пространстве, но и во времени, и в истории. Мы в вагоне и одновременно в театре. Была проза Юлияна Семенова, повествующая о молодом Дзержинском. Затем роман «Горение» превратился в пьесу, переданную автором в театр-студию на Красной Пресне Вячеслава Слесивцева. Здесь драма обернулась путешествием. Правом ли это? Стоило ли это делать? Я видел спектакль в помещении студии, в «выгородке», когда он еще «стоял на месте», а потом двигался с ним к станции Львовская. Свидетельствую: стояло. И не только потому, что к этому есть формальная мотивировка — у косака, разделяющего на две части вагон, Дзержинский вспоминает, как был послан Лениным со сложным заданием в Новосибирск, и тогда, в ту поездку, в поезде вспоминал, как бежал в начале века из ссылки, как возникали перед ним другие лица и другие поезда.

«Моей памяти поезд» — так и называется драма Ю. Семенова. В поезде в этой пьесе можно было сделать то, что нельзя было сделать нигде.

Это спектакль, в котором, помимо актеров, исполняющих достаточно сложные роли, «играют» стальные мосты, темные воды рек, березовые рожи, железнодорожные платформы, встречные поезда да и сам вагон с его покачиванием, перебором колес, хлопанием дверей, внезапной тишиной остановок, когда вдруг становится возможным говорить с той особой вагонной доверительностью, о чем-то самом заветном и важном.

Вот как это происходит: рассказывает, скажем, Дзержинский историю Огнешки — польской девушки, которой нечем было жить после смерти отца, с двумя мальчиками да старшим братом, ушедшим воровать с голодухи. Спасая брата, она доверилась жандармскому офицеру, а они надругались над ней, и бросилась вместе с двумя детьми Огнешка в серые воды Вислы. Вроде бы столько раз слышанная история проходит перед нами в лицах. Но вот открываются в вагоне до сих пор закрытые белыми занавесками окна, и мы долго едем по стальному мосту над серой осенней рекой, и этот «стык» дает всему этому невеселому повествованию особый смысл, особый, душевный звук. И это так важно: революция рождалась из народной боли.

За окном играют не только мосты и березы, но и люди. Шоковыми ударами врываются в действие минуты, когда за окнами сквозь полицейский строй вы видите окровавленные лица

участников манифестации, когда в лесу вы успеете заметить, как расстреливают друга Дзержинского Малея Грыбаса, когда в финале (мы подъезжаем к московскому перрону) к вам протягивают руки стоящие на платформе участники спектакля: «Возьмемся за руки, друзья, возьмемся за руки, ей-богу...» — этот рефрен песни Б. Окуджава естественно становится лейтмотивом действия, направленным против зла.

Нужно представить себе, какой необычайной организации требует такой спектакль: учитывается время каждой остановки, все встречные поезда, которые, кстати говоря, служат иногда даже своего рода «занавесом» или «шторкой» между эпизодами. Кроме того, на этой Курской железной дороге вагон состоит из двух отделений, и поэтому приходится с таким же снайперским расчетом играть одновременно два спектакля.

Что это? Соединение театра и кинематографа, ибо только в кино возможна такая «натура»? Да нет, конечно же! Это соединение театра с самой натурой, с самой природой, с самим пейзажем, образующим вместе с движением поезда и артистов как бы совершенно новое бытие прозы.

Все ли получилось в этом своеобразном опыте? Когда мы доезжаем до станции Львовская, действие продолжается на лесной опушке. Уходит из жизни Юлия Гольдман: она медленно удаляется в глубину леса, покидая отдаленного от нее рельсами Дзержинского. Мизансцена прекрасна, но сцена холодна. А потом снова вагон. В спектакле как бы два пространства: дорога, облака, бесконечные дали и узкая, кабинная купе. Вагон — это «малый мир», где актер рядом с тобой, где можно рассмотреть малейшее изменение выражения его лица, взгляда, движения души, где рядом с фантазией и «высшей математикой» расчета, музыкальностью и пластикой нельзя прожить без психологического театра.

В «Поезде» центральный и удавшийся дуэт неких жандармских честолюбцев с душевными переливами подтверждает это. И все-таки в нем есть большие, опорные «дуэтные сцены», отмеченные «сердечной недостаточностью». Ну как, в самом деле, можно сыграть, скажем, этого миллионщика Савву Морозова, дающего деньги на революцию, но не понимающего ни себя, ни Россию, выйти на сцену — без того, что в театре называют «внутренним грузом роли», ее «вторым планом», ее прошлым, ее событиями и мучительными вопросами? Театр-студия Слесивцева понимает это: если когда-то, увлеченным поэтической игрой своих первых спектаклей, им, тренированным акробатам и фехтовальщикам, было легче подтянуться на трапециях, чем дотянуться до слова и характера Шекспира, то сегодня в превращенном в жаркое хоровое действо шуншинском романе о Степане Разине многие из исторических персонажей — корифеи этого «хора» — прорываются к высокой температуре правды. Еще одна метаморфоза прозы, ставшей театром.

МОЦАРТЫ

И САЛЬЕРИ

Однако может быть и другой путь. Во «внутреннем космосе» человеческой души столь же неисчерпаемы исследования и эксперименты, как в области синтетического или пластического искусства, которые пока что лидировали в наших экспериментальных студиях.

Вот почему я так ценю то, что в последнее время делает в «Современнике»

Валерий Фокин. Направленные его поиска — актер и проза, проза, не инсценированная, а только лишь переложенная для театра. Причем переложение это есть не перетасовывание и комбинация пластов прозы, а бережное, почти без изменения перенесение ее на сцену через личность артиста. Режиссура В. Фокина пытлива и аскетична. Даже там, где следует, скажем, авторское указание о возникновении музыки, он предпочитает тишину.

Впервые опыт был представлен в спектакле, созданном по «Запискам из подполья» и «Сну смешного человека» Достоевского. В «пустом пространстве» малой сцены, в углу, сжавшись в комок, лежал человек в грязном халате, как бы ушедший в подполье своего угрюмого одиночества. Затем он из этого «подполья» выползал. Исповедь «подпольного парадоксалиста» — К. Райкина, переход от сладострастия самоунижения к злобной хуле против разума и высокомерным посягательствам на абсолютную вседозволенность, извергалась из таких сокровенных глубин, которые нечасто увидишь в артисте. Е. Коренева после своих молодых героинь поражала здесь смелостью преобразования, бесстрашной открытостью рисунка роли и теми взрывами отчаяния, что потрясали все существо девочки из публичного дома, так жаждущей добра.

Совсем недавно я увидел продолжение опытов и открытий В. Фокина на «территории» современной эстонской прозы Э. Ветемаа. И на этот раз уже на большой сцене «Современника». В центре «маленького романа» «Монумент» был тот же К. Райкин.

Посередине деревянного просцениума из свежего теста находилась круглая площадка, напоминающая подставку для скульптуры. На ней лежал в элегантном синем костюме скульптор Свен Вооре — К. Райкин. Вокруг него расположились сидящие гипсовые скульптуры, словно размышляющие над его судьбой. Одна из статуй в качестве зрителя находилась даже в партере. Пространство было освещено не скрываемыми театральными фонарями. Вот и все. Мне кажется, что художник И. Попов был близок и к канонизму режиссера, и к образной сути вещи. Мы стали свидетелями новой исповеди, вернее — современного дневника, с записями на магнитофоне и комментариями, свидетелями некоего духовного стриптиза нового Сальери, эталонного сальеранчика-талейранчика, каковой из зависти к таланту и собственной выгоды погубил создание если и не Моцарта, то во всяком случае ярко одаренного скульптора. Это было преступлением особого рода, ибо речь шла о монументе, посвященном памяти тех, кого убил нацизм.

Сделал это Свен Вооре весьма элегантным образом. Дело в том, что у него давно была разработана достаточно подлая и бесстыдная теория, в которой он поминал даже Канта: «Какжется... Кант сказал, что интеллигентность есть не что иное, как умение приспособливаться...» Свен Вооре сам, подлущуя, сравнивает это свое умение с оружием более эффективным, чем бактериологическое, и действительно, виртуозно владея им, убивает соперника, правда, испытывая при этом некое душевное неудобство, порой в духе того же Достоевского. А

что? Разве Свен Вооре не тот же человек из подполья, усвоивший, разумеется, иную лексику, обмундировку, а главное — маскировку?

Знаменитое «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?», решаемое антигероем Достоевского, разумеется, в пользу чая, относится в полной мере к сему изгнанию пьесы, сделанной и банальных барельефов. Он добивается того, чтобы «не быть» произведением и необычному монументу скульптора Айна Саарма, в талант которого веришь, когда смотришь, как трудно он ищет свое решение. И как открыт добру, как связан со своей землей и морем в этой роли артист С. Сазонтьев!

Меня заинтересовал «опыт» прозы «как таковой» на сцене (может быть, здесь кроется даже возможность особого писательского театра), но это совсем не исключает других путей.

В театре возможно и самое решительное вторжение в структуру прозы, самое фантастическое ее преобразование во имя верности ее духу и даже слову («История лошади» — хрестоматийный тому пример) и целомудренное оперирование самим литературным текстом.

Даже когда автор сам превращает свое повествование в драму, у него, естественно, нет никаких гарантий на успех. Все решает драматург или нет. Из последних впечатлений: когда в «Денгах для Марии» В. Распутин резко меняет судьбу героини, гибелью ее взрывая многозначный финал, он — драматург, он, безусловно, выигрывает даже по сравнению со своей собственной прозой. Может быть, он также выиграл бы и в «Последнем сроке» во МХАТе, доверив свое выстраданное слово традиционному «лицу от автора», если б актер-«автор» понял этот духовный строй речи, который так удивительно поняла Н. Гуляева — Анна.

«Старуха верила, что у каждого человека своя собственная смерть, созданная по его образу и подобию, точь-в-точь похожая на него. Они как двойняшки, сколько ему лет, столько и ей, они пришли в мир в один день и в один день сойдут обратно...» Вот так и случилось, что Анна — Н. Гуляева вроде бы до предела реально деревенская старуха с сибирским говорком, вместе с тем несла в себе тот особый свет последнего срока, эту особую старческую мудрую детскость и нравственную строгость.

Рядом с этой высокой, чистой нотой имела право на существование «бытовая клоунада», как можно, пожалуй, назвать поразительные по языку и юмору сцены Анны с Миронихой — В. Деметровой. Но не имело права то нарушающее поэзию распутинской прозы бытописательство, коим была отягощена режиссером В. Богомоловым жизнь мхатовского спектакля.

Нам следует помнить: новая природа театральной поэзии способна дать театральную жизнь литературе, которая раньше казалась невозможной...

Метаморфозы прозы! Как всякий перевод, они каждый раз рождаются из неповторимости источника и неповторимости переводчика. Театр XX века, в частности театр 70-х годов, отнюдь не разрушил богатства культуры, скажем, века XIX, а в своих наиболее плодотворных и смелых, передовых поисках открыл огромные возможности для прозы на сцене.