

ПЕРЕВОД на язык сцены любого гениального текста неизбежно сопряжен с издержками литературоведческого свойства. С этим прискорбным для филологии обстоятельством давно уже смирились шекспиров- или чеховеды. Для пушкинистов же вопрос остается животрепещущим. Проводимый уже второй раз на псковской земле пушкинский фестиваль – лишнее тому подтверждение. Среди многочисленных театральных смотров, в название которых вынесено имя того или иного литературного гения, его отличает особый наукообразный колорит. То, с какой страстью скрестились копы ученых мужей и критической братии по вопросу о границах сценической интерпретации пушкинских текстов, ясно обозначило пропасть, разверзшуюся между пушкиноведением и театральной практикой. Подобное вряд ли было бы возможно на шекспировском, чеховском или стринберговском фестивалях.

Пушкина, конечно, не отнесешь к столпам мировой драматургии, но и “Борис Годунов”, и маленькие трагедии принадлежат к числу его безусловных шедевров. Тем не менее произведения едва ли не всех русских классиков сопрягаются в нашем сознании с театральными подмостками куда легче, чем драматургическое наследие Пушкина. Применительно к Гоголю, Лермонтову, Достоевскому можно вести речь о некоей сценической традиции, в диалог с которой неизбежно вступает режиссер, взявшийся за воплощение классического текста. Обращение же к Пушкину всякий раз начинается как бы с чистого листа. Дело, повторяю, не в количестве сценических версий, а именно в отсутствии каких бы то ни было канонов. Как иначе объяснить, что в рамках фестиваля рядом со спектаклем ярославского театра, сыгранным в лучших традициях областной филармонии (выходят люди на сцену и не мудрствуя лукаво читают наизусть текст), соседствовало жутковатомистическое действо барнаульцев. И те, и другие инсценировали повести Белкина. Одни – с наивностью школьника и пиететом школьного учителя, другие – с дерзостью театральных неопитов. Трудно понять, что навело режиссера барнаульского театра В.Тумашова на мысль обречь изящную пушкинскую “Метель” русскими народными песнями, заговорами и хороводами, что заставило его выбросить самые выигрышные именно в драматургическом отношении сцены и превратить тонко и строго выстроенный сюжет в сценическую невнятицу, где за многочисленными метафорами – зияющая пустота. Вероятно, именно отсутствие каких бы то ни было опорных точек. Ключ к заветному ларчику подбирался наугад. В отчаянии решили воспользоваться отмычкой и напроць разрушили все обаяние и прелесть пушкинской поэмы.

Впрочем, сии сценические экзерсисы можно было бы отнести по ведомству художественной самостоятельности. Иное дело “Борис Годунов” Московского Художественного театра, появление которого в Пскове воспринималось и окружающими, и самими артистами не как участие в фестивале, но как триумфальная гастроль. Здесь во всем чувствуется рука профессионалов, замысливших грандиозное действо, монументальное полотно. Мешает лишь одно – неспособность ясно и точно определить стиль спектакля, отчего громадь замыслов оборачивается на сцене антологией сценической банальности и скуки. Единственное, что в мхатовском спектакле по-настоящему решено, – это роль самого Бориса. Олег Ефремов играет его человеком, уставшим от бремени власти, понимающим, что каждый следующий шаг, сколь бы разумен он ни был, приведет лишь к усилению смуты и вражды. Этот царь достоин жалости и сострадания. Не случайно Николка (С.Люшин) в ответ на просьбу Годунова молиться за него произносит свою коронную фразу: “... нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит”, не бросая в лицо обвинение, а как бы извиняясь.

Ефремов ставит не трагедию, а скорее

“Нельзя молиться...”

Марина ДАВЫДОВА

В Пушкинских Горах прошел 2-й театральный фестиваль



О.Ефремов (Борис Годунов). Сцена из спектакля Э.Некрошюса

Фото Михаила АЛЕКСАНДРОВА и Игоря ГУТЕРМАНА

шекспировскую хронику, в которой не только совершенное некогда преступление, но и сам ход Времени обезоруживает монарха, делает его беззащитным перед лицом неисчислимых бедствий. В финале спектакля народ вопреки знаменитой ремарке не безмолвствует. Он кричит: “Да здравствует царь Димитрий Иванович”. И лишь поднимающийся помост, на котором высвечивается тело убитого царевича Федора, заставляет его постичь заковычанность истории и отшатнуться от кровавого узурпатора. Однако концепция спектакля находит отражение лишь в роли самого Бориса и удачно придуманного финала. Жизнь человеческого духа здесь – лишь островок, омываемый океаном театральной пошлости. Чего стоит хотя бы сцена на литовской границе, где хозяйка корчмы, дородная женщина с носом из гуммозы и в наряде а-ля рюс, недвусмысленно предлагает странникам свою истомившуюся плоть. Но более всего поражают в этом спектакле декорации Б.Мессерера. Их основным элементом являются два огромных экрана, на которые каждые несколько минут проецируются слайды по принципу примитивного дублирования: на сцене царь – на слайдах скипетр и держа-

ва, на сцене застолье – на слайдах яства. На фоне этих экранов актеры, выбегающие в массовке, кажутся кукольными фигурками, а представление в целом приобретает оттенок вертепа. В задачу режиссера такой стилизаторский прием явно не входил. Он получился как-то сам собой. Недоглядели.

Разностильность и разномастность мхатовского спектакля – лишнее доказательство отсутствия каких-либо устойчивых представлений о театральной природе пушкинских драматических текстов. Психологическая традиция, кукольный театр, приемы и размах оперной постановки... Удачно придуманная концепция повисает в воздухе, не облекаясь в адекватную театральную плоть.

Другой пример несовпадения первоначального замысла и реального сценического результата – спектакль В.Рецептера “Я шел к тебе”. Рецепттер – не просто автор одной из фестивальных постановок. Он вдохновитель самого этого фестиваля, его энтузиаст и подвижник. Не менее важно и другое. Рецепттер един в двух лицах. Он и пушкинист, и театральный практик. Можно было предположить, что именно в его спектакле две эти ипостаси

органично дополняют друг друга. Случилось иное: литературовед в Рецепттере победил режиссера. Концепцию, которая в устном изложении оказалась интересной и увлекательной, вычитать из театрального текста не представлялось возможным.

ФЕСТИВАЛЬ уже подходил к концу, а дискуссии о границах сценической интерпретации оставались здесь зрелищем едва ли не более занятным, чем подавляющее большинство показанных спектаклей. Ситуацию взорвало изнутри действо Эймунтаса Некрошюса “Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума”. Риторические вопросы о букве и духе пушкинских текстов после предложенной им версии маленьких трагедий стали как-то неуместны и излишни. Некрошюс наглядно продемонстрировал приоритет собственной оригинальной конструкции, собственных сценических тропов. Придуманные им метафоры, вероятно, станут для театроведения такими же хрестоматийными цитатами, как для человека знающего и любящего русскую поэзию цитаты из самого Пушкина. “Ремесло поставил я подножием искусству” – у рояля на сцене всего две ножки, третьей точкой опоры служит нога самого Сальери. “... Поверил я алгеброй гармонию” – Сальери отбивает такт на счетах. Чуть позже Моцарт сломает эти счеты, а Сальери будет любовно подбирать костяшки: “До, соль, фа, до-диез...”

Обратившись к маленьким трагедиям, Некрошюс попытался исследовать природу гения. Понять диалектику созидательного и деструктивного начала в нем. В его спектакле Моцарт (А.Латенас) не извлекает из рояля музыку, а варварски калечит его, пытается разять на части и в конце концов выдергивает из него струну, но чуть позже с помощью этой струны он творит на сцене новую гармонию. Разрушитель основ окажется потом канонизирован, сам Сальери снимает с него посмертную маску и, ударяя об нее костяшки, тщетно пытается извлечь божественные звуки.

Некрошюс относится к тексту Пушкина так же, как его Моцарт к роялю. Он не просто интерпретатор авторских слов, но демиург, творящий на сцене свой особый мир.

Во второй части спектакля перевернутый набор рояль станет гробницей командора, а гипсовая маска окажется одним из украшений надгробия. Теперь наступает черед Дон Гуана. Он разобьет эту маску, так же как Моцарт в свое время разъял рояль. Дон Гуан в спектакле Некрошюса тоже гений, но не в музыке, а в любви. Он почти материализует на сцене женскую красоту. Он легко и изящно повергает к ногам незадачливого Дон Карлоса. Он строит сцену обольщения по законам высокого искусства. Но к своему триумфу он тоже движется через разрушение, отвергая обывденную житейскую мораль. Ту, коей руководствуются простые смертные. Не inferнальный командор, а смешная девчонка, персонификация обывденного течения жизни, явится к нему в финале спектакля. Именно из ее рук Дон Гуан настигнет Возмездие.

Некрошюс ставит спектакль не только о Моцарте, Дон Гуане, Пушкине, он ставит его и о себе самом. Отсутствие сценической традиции не мешает ему, ибо он вступает в диалог с самим поэтом. Диалог на равных. Он разрушает и творит по праву гения. И в этом смысле оказывается более других близок Пушкину.

Вбирающие в себя опыт всех эпох европейского театра драмы Пушкина с трудом поддаются жанровым и стилевым определениям. Проблема их сценического воплощения в сугубо теоретическом аспекте и в самом деле чрезвычайно сложна. Но, помимо научных диспутов, существует еще и театральная реальность, в которой вопреки сухой теории может вдруг зазеленеть древо жизни и искусства. Фестиваль можно считать состоявшимся уже потому, что он помог постичь эту простую истину.