



КОГДА в сезон 1983/84 года впервые заговорили в нашем театре о возможной постановке романа Чингиза Айтматова «И дольше века длится день», я отнесся к этим толкам как-то сторонне и незаинтересованно. Слишком многоэтажный роман, слишком сложно философски он написан, слишком всеохватны его события. Космос, реальность и древняя легенда. Ну как это соединить на сцене? Скажем, как воспроизвести космос? А легенду о манкуртах? Да и себя я как-то не причислял к участникам будущего спектакля. У меня в это время шли съемки «Без свидетелей».

Но великое дело — заинтересованность и энергия. Наш актер Евгений Федоров, только что выбранный секретарем парткома, предложил ввести в репертуарный план театра «И дольше века длится день». Скептиков было много, верящих в подобную возможность мало. Считали это делом неосуществимым или малоперспективным.

Картина обычная для театральных будней. К сожалению, чаще не верят, не видят, не хотят, не помогают. Много бывает в театре этих прощальных «не». Чего, например, стоит одно это «не вижу». Ну не видит меня режиссер, и все тут!

Конечно, режиссер имеет свое представление о роли. И я, скажем, не совпадаю с его видением. Что же тут несправедливого? Это же право режиссера, ибо он выбирает и назначает актера на роль, исходя из общего художественного решения спектакля. Тем более что верное распределение ролей — это действительно половина успеха постановки. Несправедливо здесь только одно — у актера нет возможности доказать свое право на ту или иную роль. Нет. Не всегда и далеко не всегда прав актер в своих притязаниях, но даже в тех случаях, когда он прав, он часто бессилён доказать это. Показы? Да, они существуют, но я почти не помню случая, чтобы актеру удалось переубедить постановщика. А если даже он соглашался ввести его на роль, то чаще всего это был компромисс.

Но Е. Федоров был настойчив и деятелен. Пригласили инсценировщика. Первый вариант инсценировки с треском провалился на обсуждении художественного совета театра. Второй вариант тоже вызвал яростный отпор у актеров, уже назначенных на роли в будущий спектакль. Среди них был и я.

На постановку спектакля театр пригласил известного советского режиссера, руководителя Государственного казахского театра Мамбетова. Видя, что театр не принимает пьесу, Азербайжан Мамбетов решает написать инсценировку сам. На этом мы расстаемся до следующего сезона. Осенью 1983 года Азербайжан Мамбетов привез новый вариант, который в основе своей устроил всех участников будущего спектакля, хотя работы и над этим вариантом было еще много. Сколько раз я читал в газетках, слышал на разных совещаниях бессмысленный, на мой взгляд, разговор о том, вправде или нет театр (и, конечно, кино) превращать прозаическое произведение в пьесу или сценарий. Противники такого перевода требуют, если уж театр взялся за спенизацию той или иной вещи, чтобы был передан не только ее дух, смысл, но даже все коллизии прозаического произведения. Спор действительно бесперспективный, потому что ставили на театре прозаическую литературу и будут ставить. И потому, наверное, что драматургия отставала от прозы в отражении горячей действительности. И всегда, вероятно, появлялись прозаические произведения с такими героями, которые были жизненно необходимы сцене, а пьесы с такими героями еще не были написаны. И потому, наверное, что театру все под силу. И даже под силу перевести на язык театра и уместить в 80—85 страницах пьесы весь смысл и главный нерв многоэпического тома.

Но только судить театр надо по его законам. По законам драматургическим, а не прозаическим. Драматургия — это как встречный бой с действительностью, где нужно вот сейчас, в этот сценический миг, завоевать эту высоту. И времени другого нет, и резервы все. И победить нужно вот здесь, вот сейчас, вот сегодня, пока... занавес не закрылся. А прозаическое произведение — это как генеральное наступление. На огромном просторстве, с вводом большего числа действующих лиц. Здесь тоже победить нужно, пока... пока книгу не захлопнули, но возможность и резервы другие, чем у батальона, ведущего встречный бой.

Нет, действительно спор никому не нужный и ничего не решающий. К сожалению, бывают такие безопасные проблемы, по которым любят некоторые подискутировать, зара-

Михаил Ульянов,
народный артист СССР, лауреат Ленинской премии

Победить, пока не закрылся занавес

Страшновато это — выходить на зрителя с рассказом-исповедью, но зато есть минуты, когда замирает сердце от того внимания, напряженности, напряжения, которые видишь иногда (не всегда, но иногда) в глазах людей.

нее зная безопасность исхода. Вот этот спор относится, по-моему, к подобным спорам. А нам предстояло решать, как в наиболее полной мере передать современнейшее, глубокое и многоступенчатое произведение Ч. Айтматова.

Мы были не первыми, кто брался за этот роман. И это естественно, ибо Чингиз Айтматов поднимает самый корневой вопрос — так что же в этом быстро меняющемся мире, когда люди уже вырвались в космос, является фундаментом, центром жизни. И писатель отвечает — человек.

Все от человека, все от него. И правда, и кривда. И свет, и тьма. И разум, и безумие. Нет зверя страшнее человека, когда он становится зверем. И все прекрасное в мире тоже от человека. Каким ты будешь, человек, таким будет мир и жизнь! А особенно это ясно сейчас, когда человек обладает такими силами, которые поставили мир на край пропасти. Нет сейчас важнее темы, горячее проблемы, чем эта. Потому что роман имел такой отклик у читателей. И у нас в стране, и за рубежом.

Во всех произведениях Айтматова в центре — простой человек. С его радостями, трагедиями, победами и поражениями. Но, пожалуй, ни в одной книге он не вывел такого земного, такого обычного, такого незаметного человека, как Едигей.

«Кто я — работник, каким несть числа. Мне ли тревожиться, мне ли переживать?» — говорит о себе Едигей. Но в том-то и мощь, в том-то и особая примечательность, в том-то и новизна и современность этого характера, что он чувствует свою ответственность и свою причастность ко всему, что творится в мире.

Думается, Ч. Айтматов недаром поселил своего героя на далекий, богом забытый сарозекский железнодорожный разъезд, где только степь да верблюды, куда и воду-то привозят в цистернах. Ну какое, казалось бы, дело Едигею до другого, далекого от Боранлы-Буранного, мира? «Ведь наверняка там знают больше, чем здесь, в сарозеках?» Иници, казалось бы, тихо-спокойно да выполнял свое дело. Но Айтматов умно и поразительно убедительно приводит читателя к неотразимому выводу: все в мире завязано в тугой узел, где бы ты ни жил. Нет сейчас такого далекого и заброшенного уголка, который не был бы связан со всем миром. Хатки с краю сейчас нет. Это верно в глобальном понимании. Это верно и в индивидуально-лическом плане. Как жить в таких условиях? Спрятать голову в песок? Уйти в какое бы ни было опьянение? Будь это вино, трапки, коллекционирование?

Айтматов отвечает ясно и четко — будь человеком, ответственным за все. Никто, человек, за тебя не решит твоих проблем. «Ни бог, ни царь и ни герой». Только ты сам, своей истинностью, своей верой в разум и труд. И пока у меня хватит сил, я не промолчу. А если уступлю, значит, уроню себя в своих глазах», — говорит Едигей.

Вот тут-то и кроется самая главная сила Едигея, самая несгибаемая — «уроню себя в своих глазах». Пока человек боится уронить себя в своих глазах, до той поры он непобедим и могуч, ибо у него есть сила, выше которой ничего на свете нет, — совесть, через которую человек, подобный Едигею, перешагнуть не может. А как только эта сила исчезает, выбрасывается на помойку, так человек остается без хребта и готов гнуться во все стороны. Туда, где теплее и сытнее. Таков Сабитжан, боящийся лишь одного — как бы на него не обиделись начальники. И ему уже все равно, как он выглядит, что о нем скажут, как он на

себя посмотрит. Все не важно, все не стыдно. Главное, угодить сильным.

Айтматов обладает одним редчайшим даром — создавая конкретного, живого, неповторяемого человека, он в то же время выявляет в этом конкретнейшем и живом человеке черты общие, социальные. И эти два полюса, Едигей и Сабитжан, сильные и убедительные именно этим: индивидуальностью и обобщенностью.

Но как выявить и философию романа, и зачатки степи? Легенду о манкуртах и космос? Каранара и духовный мир Едигея? Его любовь и нежность к Зарипе и его несправедливость к ударам судьбы? Всякий перенос прозаического произведения в драматургическое ставит такие вопросы.

Многие и, может быть, самые нужные для инсценировки мысли и размышления идут от лица автора. И далеко не все можно перевести в диалог. Тут, пожалуй, и была самая сложная проблема. И после многих вариантов и проб остановились на старом, как мир, но, как нам казалось, самом верном решении — ввести в ткань инсценировки рассказ Едигея о своей жизни. Рассказ-исповедь, рассказ-раздумье, рассказ-поиск. Нам казалось, что если удастся найти достоверную, человеческую, душевную ноту этого рассказа, то зритель будет заинтересованным свидетелем радостей, мук и тупиков жизни Едигея. И это должно стать двигателем спектакля. Соучастие в этой исповеди. Как бы хотелось чтобы, слыша и видя раздумья и жизнь Едигея, зритель и оглядываясь на себя, на свои раздумья и сложности. Может возникнуть мысль: а не эксплуатирует ли Ульянов вместе с режиссером уже ранее найденную в «Ричарде III» форму? Ведь и там тоже выход на публику, ведь и там тоже вроде исповедь?

Ну, во-первых, этот прием был, вероятно, еще во времена Эсхила. Но главное заключается в том, что есть темы, которые, почему-то кажется мне, почти невозможно не вынести на непосредственный суд зрителя. Что бы вот здесь, вот сейчас, вместе со зрителем разобратся, оценить, найти позицию, принять всем сердцем или отвергнуть всей ненавистью то, что сейчас важно, крайне важно и для театра, вынесенного на суд и обсуждение эту тему, и для зрителя.

Стало не хватать сиюминутного ответа зрителя. Какая-то внутренняя необходимость тянет к нему. Едигей с его муками, сомнениями, борьбой с самим собой, в борьбе с несправедливостью должен где-то искать опору, друга, веру. В романе есть немало превосходных страниц, наполненных внутренними монологами Едигея. И мы рискуем многое из этих размышлений вынести в прямую речь героя.

Сейчас стали избирательно ходить на спектакли, кончались «златые дни» шестидесятых-семидесятых годов, когда шли на любую постановку, лишь бы достать билет. То был настоящий «бум» столичных театров, с очередными ночными, со списками ядуших счастья купить билетик. Кончается такое время. Или уже кончилось? Какие тому причины? Мне они неведомы. Были и в годы «бума» телевизор и кино. Значит, не они «виноваты». Правдивее всего сказать, что дело в нас — в актерах, режиссерах, драматургах.

Жизнь сложнее наших работ. Жизнь противоречивее и гуще наших (актерских, режиссерских, драматургических) работ. Жизнь противоречивее и многоэтажнее наших работ. Правда и то, что есть зрители, которые бы хотели от искусства приятности и благолепия, отдыха и забвения.

Замечательный, один из душевных и добрых писателей современности Борис Львович Васильев в одном своем интервью высказался очень образно о подобном отношении к искусству. «Иногда я хожу в кино с шестилетним племянником. И если на экране стреляют или происходит что-то, с его точки зрения, страшное, он меня просит: «Дядя Боря, закрой мне глазки!». Его я понимаю, но, когда взрослые теги и дяди требуют «закрывать глазки», мне делается не по себе. Страх перед эмоциональной нагрузкой, нежелание сопереживать, боязнь «надорвать душу» есть не просто выражение эмоционального эгоцентризма, а вполне определенный взгляд на искусство не как на способ познания окружающей действительности, а как на способ отвлечения от этой действительности».

Как точно и бесспорно сказано. И как правильно.

Искусство — нервная система общества. И если в обществе есть что-то неладное, искусство реагирует на это своей болью. Боль — это сигнал бедствия и действия. Но чем бы ни был вызван спад интереса к сцене, он стал реальностью, с которой необходимо считаться. И искать какой-то другой путь к зрителю. И, может быть, это — «здоровление» и делает особенно осязаемым и дорогим интерес публики к театру. Поэтому, может быть, и пронзает мое актерское сердце тревожные и серьезные глаза на спектакле «И дольше века длится день». И я трезво и ясно понимаю, что дело тут не в моем актерском проникновении, а в глубине, тревожности и честности айтматовской прозы, которую быть может, нам удается донести до зрителя, не расплескав. Литература — фундамент театра.

Вот и мы, взяв опорой гранит прозы Чингиза Айтматова, строили здание нашего спектакля. Известно по рецензиям, что это здание далеко не всем пришлось по душе. И далеко не все в этом здании принимается. Роман всеохватен, и не надо, как я уже говорил, требовать переноса всех его коллизий на сцену. Но тревогу, беспокойное размышление, выбор человеком позиции в нашем кипящем мире, чем так обеспокоен Ч. Айтматов, мы старались передать нашими театральными средствами по возможности полнее и глубже.

Конечно же, не все удалось, но что мне кажется бесспорным и адекватным роману — это декорация Иосифа Георгиевича Сумбатшвили.

Представьте себе огромную сцену Театра Вахтангова, целиком открытую и затянутую — от задника до планшета материалом желтым и безысходным, как пески сарозеков. И вот в этой бескрайности взметнулись, как пламя, как взрыв, как след ракеты, как девятый вал и... можно еще много представить себе образов, глядя на вздыбленные рельсы. Все тут метафорично и соответствует авторскому видению. Но это не фотография места, а образ его.

Редкостью выразительны декорации И. Сумбатшвили. Одним точно найденным и характерным образом он передает смысл спектакля. В декорациях его никогда ничего лишнего. Ни одной отвлекающей детали. Дорога, голубая дорога, поднимающаяся вверх в «Иркутской истории» А. Арбузова, огонь плавки в «Сталеварах» Бокарева. Стены, расписанные, как стены Архангельского собора, и уходящие вверх. А сцена тогда — пропасть. И в этой пропасти мечется Иван Грозный в «Смерти Грозного» Толстого. Бревна, подвешенные на цепи в «Степане Разине». Отливающая металлом арена цирка в «Антонии и Клеопатре». Можно было бы называть еще много спектаклей, где так же скупно и взрывно-образно решались декорации одним из крупнейших современных театральных художников — Иосифом Сумбатшвили.

Не могу не сказать и о музыке к спектаклю. Не так уже часто встречается такое проникновение в дух и смысл происходящего, как, мне кажется, получилось у Г. Жубановой. Музыка может быть и помощницей, и противницей: ненужным, раздражающим украшением, которое отвлекает от сути и мысли и звучит поперек спектакля. Но может и решить спектакль. Точное звучание музыкального сопровождения отличается от неверно найденного решения тем, что его как бы и не слышно. Музыка возникает как бы в самом зрителе, сама собою и становится необходимой, хотя как бы и неслышной. Ничего парадоксального в этом нет. Это просто неуклюжая и, наверное, неумелая попытка объяснить то, что кажется ясным и понятным.

Музыка была в спектакле именно такой — нужной и неслышной. Национальные мелодии удивительно складно вплелись в ткань спектакля и создавали какую-то тревожно-чарующую ноту.

Едигей! Сколько об этом образе написано, и каждый писавший видел его таким, каков он в романе. И все-таки, это естественно, что и по-своему видится каждому этот образ. Вот и мой Едигей, вероятно, мало похож на романский. Внешне уж точно. Мы и гримы казахские не искали. Не так важно, какой национальности этот человек. Важно, что он человек. Человек в самом замечательном смысле этого слова. Человек, которого тревожит все, что происходит и с человеком, и с человечеством.

Человек, который твердо и непоколебимо верит, что спасти человека от безумия противоречий может сегодня только человек. Человек, который знает, что всегда надо оставаться человеком. Кто бы ты ни был и где бы ты ни был. Даже если в пустынных, богом забытых сарозеках, где «кругом только степь да верблюды».

● Такой он разный — Едигей в исполнении М. Ульянова.

Фото В. Киселева.