ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА
12 МАЙ 1977
МОСКВА

НАСЛАЖДЕНИЕ

Е. СУРКОВ

РОЖДЕНИЕ МОЛОДЕЖНОГО ТЕАТРА

ЧЕТЫРНАДЦАТЬ метров в длину, четыре с половиной в ширину — таков он, если считать все вместе: и зрительный зал, и сцену, для которой в этом театре остается лишь узенькая полоска.

Но Вячеслав Спесивцев поставил в этом театре (он называется Молодежный театр-студия на Красной Пресне и помещается в обычном жилом доме на улице Станкевича) кинороман Василия Шукшина «Я пришел дать вам волю», для которого и широкий экран мог оказаться недостаточно вместительным. И вот сейчас любители театра со всей Москвы съезжаются на улицу Станкевича, чтобы, тесно сжавшись на скамьях, в три ряда поднявшихся над сценой, насладиться спектаклем.

Смел — до дерзости, до удивления — уже самый выбор, сделанный режиссером. Эта сценка-скорлупка — и народная эпопея Шукшина! Эти студийцы, едва достигшие двадцати (а некоторые не перевалили еще и за пятнадцать!) лет — и разинская вольница.

Как же передать ее дыхание, ее накал на такой сцене? И где найти в этих, таких городских, таких современных ребятах удаль и ширь, дерзость и силу, стать и размашистость, без которых не воссоздать ни облик, ни дух движения?

А в них и искать... В этих самых студийцах, таких не похожих на покрытых пылью и шрамами, пахнущих конским потом и душной сивухой героев шукшинской эпопеи. Только не надо заставлять их пыжиться и вытягивать себя по меркам априорно заданных характеров. Необходимо другое: чтобы они в самих себе нашли и ощутили все то, что делает Разина Разиным, Стыря — Стырем, и Матвея — Матвеем, и Алену — Аленой. Другими словами, надо было так увлечь их красотой и правдой событий, участниками которых им предстояло стать, чтобы, отдаваясь несущей их волне, они внутренне отождествились со своими героями.

Между тем артисты театра-студии играют на совершенно пустой сцене, вооруженные буквально тремя — пятью предметами. Но самые простые вещи приобретают в их руках не свойственные им значения, осмысливаются метафорически, воспринимаются не утилитарно, а как продолжение, как вещное обозначение тех процессов внутренней жизни разинцев, выявлению которой в данной сцене озабочен режиссер. Да, в сцене ночного гульбища он дает им в руки кружки, а в эпизодах походных, боевых — сабли. Но в кружках не водкою плещется, а жаркое пламя свечей, и когда разинцы запрокидывают их над головами, сверкающими липами, кажется, что они вливают в себя не сивуху, а огонь, тот самый, который пылает в них, поднявшихся в невиданный по размаху и дерзости поход за волей. И сабли даны им режиссером не для того, чтобы они на них бились, а для того, чтобы ими можно было тревожно и призывно акцентировать сценические ритмы событий, или метафорически обозначить опасность, нависшую над пришедшим «полаться» к разинцам Прозоровским, или крутизну волжской волны, по которой атаман правит свои стремительные струги. И если вдоль всей нижней сцены Спесивцев расставил тяжелые черные сундуки, то не ждите, чтобы из них извлекли запасливо запрятанное добро. В этих сундуках будут радостно плескаться полоненная в Персии княжна со своей нянькой, а потом готовиться к смерти правдолюбивый Матвей. А когда придет час и полетят с плеч чубатые казацкие головы, сундучные крышки одна за другой будут захлопываться с таким жестким, коротким стуком, что нам и впрямь почудится, будто это крепкие затылки сухо и четко сшибаются об утрамбованную тысячами ног землю.

Таков сценический язык спектакля: настраивающий актеров на импровизационную легкость игры и самозабвенную отдачу ситуациям, он прежде всего силен убежденностью режиссера в том, что способность его актеров верить в подлинность созданной для них условной сценической среды практически беспредельна. И актеры студии полностью отвечают ожиданиям своего учителя. Он часто строит мизансцены монтажно (когда, к примеру, Разин на одном конце подмостков взмахивает шашкой, а на другом — Куприян судорожно зажимает рукой огромную рану на своей шее) или по принципу симультанности (например, Алексей Михайлович диктует дьяку грамоту об уничтожении разинцев, а они тут же, в двух шагах от него, напряженно и с недоумением вслушиваются в его речь). Казалось бы, в системе таких режиссерских заданий молодым актерам легче всего было бы сбиться на демонстрацию игры, или, как сказал бы в таком случае Брехт, начать показывать показ. Но это происходит буквально в двух-трех эпизодах, где спектакль (как в сцене писания письма персидскому шаху) и впрямь сбивается на специально подчеркнутую театральизованность, а актеры начинают играть с наигрышем и примитивным комикованием. Но таких срывов, повторяю, в спектакле немного. На всем своем протяжении сохраняя ту мажорную звучность и особую окрыленность, которая обычно бывает присуща актерам как раз там, где им удается свободно отдаться игровой стихии театра, спектакль поражает прежде всего своей духовной энергией.

СВОЙ спектакль Спесивцев определил как «спектакль-исповедь». Наверное, потому, что и композиционно, и по своей внутренней сути он строго замкнут на Степане, на движении его раненной мечтой о свободе мысли, на его ошибках и прозрениях, на осознании необходимости поражения, которое приходит как расплата за многие и в бете событий все чаще постигающие Степана ошибки. За то, что в безудержье разгула он терял цель, ради которой к нему и стекалось его воинство.

Значит, спектакль должен был развертываться лирически, как рассказ Степана о самом себе. Но при этом еще и как рассказ строго аналитический, имеющий целью беспощадно точное осмысление причин поражения восстания. При таком понимании актеру, играющему Степана, мало было принять в себя груз терзающих его героев болей и надежд. Ему надо было еще и подняться над его судьбой, чтобы с дистанции веков, отчужденно-аналитически осознать суть трагедии, завершившейся на Лобном месте в Москве. Понять и величие, и крушение восстания и исторически, и философски.

Именно в таких параметрах Спесивцев и строит роль Степана, которого он доверил играть А. Зотову. Я думаю, что, опытный педагог, он прекрасно понимал, перед какой сложностью задачами его ставил. Тем более, что Зотов — актер ярко выраженной лирической складки, мягкий, задумчивый, способный быть и предельно искренним, и драматичным, и глубоким, но в диапазоне, ему свойственном. Спесивцев, впрочем, и не требовал от Зотова, чтобы он стремился дотянуться до песенного Степана, до того Стеньки Разина, какого сохранила народная память. Спесивцеву важно было другое: чтобы Зотов не только передал накал трагедии, но и обязательно акцентировал наше внимание на кризисных ситуациях, через которые проходит в своем развитии мятущаяся мысль Степана. Другими словами, строя роль Разина, он был больше всего озабочен тем, чтобы помочь Зотову пробиться к тем фабульным узлам, в которых особенно сильна энергия идеологического спора, жестко и безысходно связывающего Разина сперва с Фролкой, а потом с Матвеем и Ларькой.

Режиссерски каждое из этих противостояний Спесивцев обозначает с той пластической, образной определенностью, какая вообще так характерна для него в этом спектакле. Например, спор Степана с Фролкой он решает, как примеривание двух кулачных бойцов перед неотвратимо приближающейся схваткой. Зная цену противнику, они оба сторожко, с молодой и нескрываемой злобой, словно заранее предвидя, каким трудным будет их бой, приглядываются друг к другу. И до поры расходятся в разные стороны, унося с собой тяжелую уверенность, что развязка не отпала, а только отдалилась — до нужного часа. Спесивцев строит роль Фрола на медлительных и тягучих движениях, их ленивых, как бы нарочито затянутых переходах. Но за этим рисунком у А. Бражникова, увлеченно и умело подхватившего режиссерский замысел, неизменно читается крутая и гибкая сила, воля, которая не ищет для себя ни нравственных, ни каких-либо других оправданий. Просто Фролу ясно, что на земле им вдвоем со Степаном места нет. Как знает он и то, что гибнуть не ему, а бывшему его атаману. И, странное дело, не находит в этом сознании ни радости, ни покоя. Похоже, что и предавая Разина, он продолжает любить его, помальчишески любуется им, хотя и не может, не хочет разделить с ним его долю.

По-другому прорисовываются Спесивцевым отношения Степана с Матвеем. На этот раз он заставляет Степана бежать от Матвея, от его беспощадной правды, от его болью налитых глаз. А Матвей все гонится за ним, все снова и снова стучится в его душу. Хочет остановить его хотя бы на самом краю той пропасти, в которую летит разинская вольница, на этом этапе движения потерявшая самое себя в хмельном разгуле и дурманящей радости безнаказанности. Шестнадцатилетний Г. Фирсов в роли Матвея прост и задумчиво, мягок и раздумчив, так, как может быть раздумчив и серьезен только человек, многое испытавший и очень глубоко переживший испытанное. Его Матвей действительно не может жить мимо правды, и когда видит, что Разин начинает играть с нею, страдает и мучается так, что заражает своим страданием всех, кто рядом. Разина — прежде всего. Для него конечно Матвей еще мучительнее, еще страшнее, чем для Ларьки, который тоже томится и тоскует, когда Матвей смотрит на него своими всепонимающими глазами. Но Ларька знает, как освободиться от Матвея: он его убивает. Степан на это никогда не решился бы. Сейчас пойти за Матвеем уже не в его воле, но то, что Матвей несет в себе то нравственное оправдание восстания, в каком оно так нуждается, Степану ясно. Если не умом, то душой, сердцем. Вот почему именно на линии Разин — Матвей спектакль и выходит на свой высший трагедийный и философский уровень. Недаром обреченность Степана мы осознаем не тогда, когда он решает ехать в Черкасск, где его ждет гибель, а в отлично сыгранной Фирсовым сцене отчаяния Матвея, когда тот мечется от непереносимой боли, от сознания своей вины перед теми несметными мужиками толпами, которые захлебнулись в собственной крови, не найдя со Степаном пути к победе. В этой сцене — ключ к философской проблематике спектакля.

И, наконец, Ларька. Он в себе то нравственное оправдание восстания, в каком оно так нуждается, Степану ясно. Если не умом, то душой, сердцем. Вот почему именно на линии Разин — Матвей спектакль и выходит на свой высший трагедийный и философский уровень. Недаром обреченность Степана мы осознаем не тогда, когда он решает ехать в Черкасск, где его ждет гибель, а в отлично сыгранной Фирсовым сцене отчаяния Матвея, когда тот мечется от непереносимой боли, от сознания своей вины перед теми несметными мужиками толпами, которые захлебнулись в собственной крови, не найдя со Степаном пути к победе. В этой сцене — ключ к философской проблематике спектакля.

И, наконец, Ларька. Он бы примеривался к тому другому, главному помосту, на который искористи ему надо будет взойти. Ларька — под ним, внизу. И голоса их тут вдруг начинают звучать глухо, как бы не пересекаясь. Поначалу растерянная, чуть смущенная, едва ли не примирительная улыбка еще нет-нет, да и прорвется на напряженном Ларькином лице, но вот гаснет и она. Ларька каменеет в своей отчужденности от Степана, и то легкое, светлое обаяние, которое до сих пор было неотделимо от него, навсегда его покидает.

Сцена эта по своему пластическому решению очень характерна для Спесивцева, владеющего сценическим пространством на диво легко и уверенно. Мала и узка полоска на полу, где играть Ларькам? Значит, сцену надо удвоить. И вот над всею волжской высокой волною летние Степановы струги; отсюда же Степан будет вести свой спор с боярином Прозоровским; здесь же он и его сподвижники пойдут на штурм Царицына, а потом будут скорбно прощаться с мертвым Стырем; здесь же развернется и последняя Степанова гульба с Ларькой.

Так же изобретательно используется Спесивцевым и нижняя сцена. Голая каменная стена, в выщербинках которой он поместит жарко и неверно пылающие свечные огарки, на протяжении спектакля претерпит столько метаморфоз, столько превращений! И всегда только силой актерского воображения, благодаря их способности видеть в этих старых кирпичах все то, о чем повествует щедрая на живописные подробности шукшинская проза.

Здесь, у этой щербатой стены, наверное прильнут к кирпичным языкам Степан и Матвей и, освещенные алым пламенем свечей, укрепленных в неглубоких проемах, увидят в них (а вслед за ними увидим и мы!) плывущие по Волге плоты с мерно покачивающимися на висящих мужиками. Здесь же, у этой голой стены, в долгой и тягостной [illegible] на [illegible] выжженной сцене Степан, Ларька и Матвей втроем переживут всю безысходность надвинувшегося конца, втроем сыграют и крах движения, и гибель друзей, и безысходность тупика, в котором навсегда замкнулись их собственные жизни.

Здесь же, в финале соберутся Степановы сподвижники, и те, кто сложил голову в честном бою, и те, чьим уделом стала плаха, чтобы рассказать о гибели своего атамана.

Рассказом о казни Степана окольцован весь спектакль Спесивцева. С него он начинается, на нем же и завершается. Такое решение для режиссера глубоко принципиально. Ведь как раз в нем и обнаруживает себя эпическая первооснова поставленного им «спектакля-исповеди». Он лиричен постольку, поскольку сосредоточен на раскрытии взлетов трагедии Степана. И ярко драматичен, экспрессивен там, где на простор широко и вольно вырываются страсти участников восстания. И в то же время спектакль Спесивцева — это еще и по-брехтовски аналитический эпический рассказ о пути, пройденном разинским воинством — от изначального замысла движения до его крушения.

Отсюда и та эпическая, типично брехтовская остраненность финала, в которой и ключ к стилю спектакля, и высшая точка в развитии накопленной в нем художественной энергии.

...Выстроившись в ряд лицом к взошедшему на плаху Степану, все те, кто шел с ним через спектакль, как бы из будущего, с помоста истории рассказывают нам, зрителям, о том, что происходит сейчас на Лобном месте. И чем подробнее, жестче их рассказ, тем острее воспринимается то, как это не покажется читателю страшным, радостное, почти ликующее воодушевление, с которым они повествуют о смертном часе своего атамана. Да, они рассказывают нам о страшном: о том, как измывался над Степаном палач, рассказывают, ничего не утаивая, ни одной подробности не опуская. И все же их рассказ не об этом. Он ведь не о смерти Степана, а о его тут и утвержденном на века бессмертии. Он о том, чем стала Степанова казнь в памяти народной. И это и правильно, и мудро. Потому что если тогда она была только мукой, то сейчас, с высей истории, она и впрямь раскрылась как его подвиг.

А сам он в шелковой черной рубахе, сияющий молодостью и юношеской силой (таким он ни разу не был на всем протяжении спектакля), стоит на своем помосте, охваченный ритмами какого-то странного, в первую секунду необъяснимого, а потом все более и более завораживающего нас танца. И по мере того, как в сложном, все нарастающем ритме танцевальная энергия переливается от кистей рук Степана к плечам, к шее, к груди, к бедрам, он, этот странный и прекрасный танец на месте, начинает звучать для нас как голос души Степана, как его последняя — вдохновенная и страстная — исповедь.

А потом все они — и те, кто вел рассказ о казни Степана Разина, и он сам — поднимутся на самый верхний настил, и мосток сперва незаметно, чуть-чуть, а потом все сильнее, все порывистее поплывет в воздухе, повинуясь нарастающей энергии их раскачивающихся тел. А с ним поплывут в бессмертие и сами разинцы. Поплывут через века, чтобы встретить наш благодарный, затуманенный состраданием взор.

СВОЮ работу со студийцами В. Спесивцев начал шесть лет назад на базе Дворца пионеров в Текстильщиках. Там были поставлены «Ромео и Джульетта», «Атьбаты, шли солдаты» Б. Васильева, «Праздник непослушания» С. Михалкова, «Не больно» А. Алексина, «Блоха» Е. Замятина и другие. И вот сейчас, уже на улице Станкевича, он поставил роман «Я пришел дать вам волю». Спектакль, который стал высшим достижением студии, позволяющим применить к его оценке самые высокие и строгие критерии. Это работа не любителей, хотя бы и очень одаренных, а зрелых художников (к названным ранее актерам обязательно надо добавить М. Катаеву, Н. Позднякову, А. Петрова, Б. Кудряшова, С. Жданова, В. Кальгина, А. Михайлова), твердо знающих, чего они хотят в искусстве, и готовых к решению очень сложных и не для всякого театра доступных задач.

На коротеньком обсуждении, возникшем после второго представления спектакля, Игорь Владимирович Ильинский сказал: «Эти ребята владеют тем трудным искусством подлинно современной игры, которым не всегда владеют профессионалы даже из очень известных театров». Очень хорошо и точно сказал! Потому что перед нами и впрямь новый театр. Уже много нового и своего сказавший, но еще больше обещающий в будущем.