



А. А. СТАНІЮТА

## НА ПУТИ К ДОСТОЕВСКОМУ

Литературоведческие аспекты проблемы «русская классика и современная сцена» становятся в последнее время все более актуальными. Вопросы, связанные с этой проблемой, привлекают к себе пристальное, заинтересованное внимание литературной науки, критики, вызывают споры и дискуссии. «Пьеса и сцена, текст и «право на прочтение», границы жанра и текучесть форм. Нужны опыты и опыты, книги и исследования», — справедливо отмечает В. И. Кулешов<sup>1</sup>.

Но, пожалуй, еще больше сложностей заключено в нынешних взаимоотношениях сцены и классической прозы. Иногда историки, теоретики литературы высказывают не только сомнения в правомерности ее инсценировок, но и отрицают их в принципе (Б. И. Бурсов, например, считает, что «перенесение романа на театральные подмостки или на киноэкран является навязыванием роману чужой функции»<sup>2</sup>). Тем не менее прозаические произведения русских писателей все чаще звучат в современной сценической интерпретации, становясь новыми фактами не только театрального искусства, но и вечно живой жизни классики с ее углубленными нравственными и эстетическими исканиями и высоким гуманистическим пафосом.

Не исключение в этом отношении и художественное наследие Достоевского. Драматическое начало в его искусстве прозы, сценический элемент романов и повестей совершенно очевидны. Хорошо известно и отношение самого писателя к попыткам инсценировать его произведения. В 1872 году, отвечая В. Д. Оболенской, собиравшейся проделать такую работу над «Преступлением и наказанием», он писал: «...Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере, вполне». Достоевский делится со своей корреспонденткой соображениями о различиях двух художественных форм, их самостоятельности и устойчивой автономности: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме». Что же касается возможности представить «Преступление и наказание» на сцене, то Достоевский пишет: «Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет... И однако же отнюдь прошу не принимать моих слов за отсоветывание»<sup>3</sup>.

В этих словах писателя можно найти в равной мере и предостережение, и совет инсценировщику держаться прежде всего сценических, а не литературных принципов. Такое отношение к его мысли об инсценировании собственной прозы, наверное, и есть самое правильное. И все же в

каждом отдельном случае только практический творческий результат — сам спектакль — отвечает на все сомнения и надежды постановщиков.

Произведения Достоевского ставятся и на белорусской сцене. Витебский театр имени Якуба Коласа поставил «Униженных и оскорбленных», а Могилевский драматический театр осуществил инсценировку романа «Идиот». В 1978 году Белорусский академический театр имени Янки Купалы поставил «Дядюшкин сон».

Задуманный Достоевским как комедия и переделанный в ходе работы в повесть «Дядюшкин сон» высмеивает пошлость и корыстолюбие дворянской провинции едко и зло, хотя сам писатель и называл потом повесть «вещицей голубинового незлобия и замечательной невинности»<sup>4</sup>. Яркой сатирой на провинциальное дворянство оказался «Дядюшкин сон» на сцене МХАТа (инсценировка П. Маркова). В 1972 году в театре им. В. Маяковского спектакль по этой повести Достоевского поставила М. Кнебель. Она несколько изменила мхатовскую трактовку П. Маркова. Ее интересовала не только сила открытого сатирического звучания повести, но и возможности передать внутреннюю атмосферу произведения в спектакле беспокойных и изменчивых ритмов. Это отвечало особенностям восприятия современным зрителем Достоевского как художника чрезвычайно сложной, всегда далеко не однозначной мысли, напряженных и тревожных нравственных исканий. Думается, с учетом этого подходили к своей задаче и в театре имени Янки Купалы, где «Дядюшкин сон» ставился по инсценировке М. Кнебель и П. Маркова.

Первое, что замечаешь в спектакле купаловцев, это попытку проникнуть за анекдотическую фабулу и приблизить к зрителю внутренние планы произведения, чтобы он мог видеть суть происходящего в новых ракурсах и как бы с разных нравственных «точек отсчета» персонажей. Такая задача требовала повышенного внимания ко всем мотивам повести. И, в частности, к тому из них, который при внешней «открытости» текста остается все же как бы скрытым (по крайней мере, в отношении к главной линии сюжета). Это щемящий мотив некогда светлой и полной надежд, а теперь умирающей любви Зины и Васи. У него совсем другая жанровая окраска, чем у фабульной основы. Но вместе с остальными темами и мотивами, в совокупности с ними он и составляет идейно-художественное целое произведения, работая в нем по принципу контрапункта.

О спектакле М. Кнебель критика писала, что любовь Зины и Васи была, возможно, там даже главным «действующим лицом»; она будоражила весь город Мордасов и влияла на ход действия, хотя зрители почти ничего о ней не знали, только слышали в самом начале спектакля за сценой два голоса, samozабвенно читавших Шекспира<sup>5</sup>. В купаловском же спектакле эта любовь показана уже угасающей. В спектакле нам как бы предлагают взглянуть на мордасовщину, на ее «сны» и действительность с учетом хоть и утраченной, но светлой в их воспоминаниях любви Зины и Васи. Такой дополнительный ракурс дается прежде всего первыми сценами обоих актов. Но звучание этих сцен продолжено в музыкальном сопровождении всего действия, что сообщает ему ту неожиданно изменчивую тональность, при которой реальное и нереальное словно меняются местами.

Образ Зины, пожалуй, наиболее сложен для сценического воплощения. В нем при чтении повести ощущается какая-то недосказанность. Слишком уж неожиданно соглашается Зина участвовать в интриге матери. Потом она с горькой искренностью признается, что решилась хоть такой ценой, но «вырваться из этого города». Признание, которое объясняет почти всё. Однако только почти. Чтобы согласиться на это, Зине, по-видимому, нужно было решиться на что-то очень важное и трудное, пожертвовать чем-то своим, сокровенным. Она как бы отрекается от себя прежней, своей чистоты, памяти об умирающем Васе и вины перед ним. Но делает это не столько под влиянием доводов матери, сколько по своим, полным трагического для нее смысла, причинам, о которых Москалева и не догадывается. Возможно, тут сознательный и, главное, самостоятельный шаг за какую-то «последнюю черту», что-то от того отчаянного вызова несправедливой судьбе, когда человек уже нарочно, сам избирает еще более горький жребий, чтобы лишить судьбу возможности и дальше распоряжаться им по своей воле... Об этом думаешь при чтении повести Достоевского, не забываешь и в зрительном зале, когда

смотришь спектакль. Исполнительницы роли Зины стараются постичь глубокий морально-психологический подтекст этого образа, что необходимо для драматического развития создаваемых ими характеров.

В несхожести же трактовок многих ролей спектакля, по всей видимости, сказалось сознательное режиссерское стремление предоставить актерам, с учётом их творческих индивидуальностей, как можно больше возможностей для «вариативности» исполнения. Эти возможности и особенности художественного мира Достоевского звали актеров к углубленной самостоятельности, к использованию не только уже освоенного опыта, но и к своим находкам. Но в этом отношении у исполнителей осталось еще немало неиспользованных творческих ресурсов. А ведь возможности «вариативного» исполнения обусловлены, в определенной степени, и самой сутью характеров Достоевского, которые могут совмещать в себе совсем противоположные начала, они чаще всего не ограничены прямыми и окончательными оценками автора. Не исключение и князь в «Дядюшкином сне», написанном, как известно, от имени вымышленного рассказчика, наблюдателя местных нравов. Князь, этот словно пытающийся все время вспомнить себя человек-кукла, у Достоевского одновременно и нелеп, и смешон, и жалок. Его можно играть гротескно. Это тоже будет оттенять алчность притязаний на него Мордасова, где и такая «находка» — удача величайшая. А вот в спектакле у купаловцев в князе неожиданно замечается еще и какую-то «затюканность», что-то затравленное. Напуганный планами родственников поместить его в сумасшедший дом, этот князь и в доме Москалевой с тоской начинает догадываться, что «заехал не туда». Чем дальше, тем труднее отличать ему свой сон от «сна» хозяйки. Однако при такой или близкой к ней трактовке этого образа может явиться и соблазн показать «человечность» князя. А это было бы уже искажением замысла Достоевского.

Некоторые особенности актерского исполнения купаловцев наводят на мысль о движении по линии наименьшего сопротивления. Часто прочитывается лишь поверхностный «слой» имеющегося материала, т. е. делается то, без чего уже просто нельзя обойтись, чтобы образ не остался и вовсе нескрытым. Намного выразительнее и убедительнее могла прозвучать «тема Мордасова». Это прямо-таки необходимо для более широкой внутренней перспективы самого спектакля. Поэтому углубленной разработки требовала каждая из ролей, составляющих вместе собирательный образ Мордасова как образ жизни не только смешной в своей никчемности и пустоте, но и опасной своей бездуховностью. Но этого в спектакле не получилось, в нем немало внешней иллюстративности, а то и просто неглубокого комикования.

В режиссуре спектакля заметны увлеченность темой, старание провести ее неоднозначно, с насмешливыми и в то же время печальными интонациями. Постановочные решения режиссера (А. Шельгин), его сценические метафоры по-своему логичны, но порой чувствуется, что он чрезмерно увлечен ими и потому повторяет их не всегда оправданно. Это особенно заметно в необязательной сцене с Васей в заключительной части спектакля: тут есть что-то излишне камерное и умозрительное.

При инсценировании прозаического произведения вполне обоснованно заботятся о драматизации действия. При этом имеют в виду не только усиление его сюжетной динамики. Драматическое движение видят и в «концентрации» характеров, и в диалоге. Но почему же не отнести сюда и то, что еще И. А. Гончаров в своей известной статье о «Горе от ума» называл «действием в слове», «игрой в языке»? <sup>6</sup>

Речь идет не о диалоге, а именно о продуманной игре словом. Разве не теряет театр в своих драматургических средствах, забывая порой о ювелирном и артистически точном наблюдении выбранных писателем интонаций? Разве мало действия пропадает для сцены из-за того, что его нередко не чувствуют в самом языке инсценируемого произведения? А темп или ритмика прозаического художественного слова — разве они не способны создавать драматическую атмосферу? Все это важно при работе не только с произведениями, в которых мало сквозного действия, но и при инсценировке остросюжетных произведений. В этом случае игра словом также не будет лишней. Наоборот, она придаст фабульному движению дополнительные оттенки, обогатив его художественно. Возможности для этого имеются и в «Дядюшкином сне» Достоевского.

«...Разве в сатире не должно быть трагизма? — говорил Достоев-

ский. — Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: правда...»<sup>7</sup> В спектакле купаловцев видна попытка приблизиться к сложному художественному миру писателя с доверием к этой его мысли. «Мордасовщину» как сон разума одержимых корыстью людей можно изобразить яркой и злой сатирой. А можно, как сделано в данном случае, показать трагическую несовместимость с этой атмосферой загубленной ею любви. Но тогда необходимо, чтобы зритель прочувствовал и понял причину и обусловленность этой гибели, а не был вынужден о них догадываться.

Художественный мир классики — мир со множеством измерений даже в границах одного произведения. Совершенно справедливо говорят сегодня о том, что прочитать классическое произведение современно — значит, помимо прочего, суметь удержать в поле зрения как можно больше его измерений, тем, мотивов. Но для этого надо идти прежде всего от объективно заключенного в произведении смысла, а не от какого-либо возможного ракурса «прочтения», каким бы оригинальным он ни казался. Подлинная же оригинальность в диалоге с классиком — это степень углубления в его мысли, в его художественную правду, а не степень самовыражения за счет его. В спектакле купаловцев сделаны только первые шаги к такому диалогу с художественным миром Достоевского.

<sup>1</sup> Кулешов В. И. Как мы играем классику? Глазами филолога — Новый мир, 1978, № 11, с. 303.

<sup>2</sup> Бурсов Б. И. Критика как литература. — Л., 1976, с. 213.

<sup>3</sup> Достоевский Ф. М. Об искусстве. — М., 1973, с. 423.

<sup>4</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 2. — Л., 1972, с. 515.

<sup>5</sup> См.: Туровская М. По мотивам Достоевского. — Театр, 1972, № 6, с. 9.

<sup>6</sup> Гончаров И. А. Собр. соч., в 8 томах, т. 8. — М., 1955, с. 36.

<sup>7</sup> Достоевский Ф. М. Об искусстве, с. 459.

С. А. ЛЫСЕНКО

## РОМАНТИЧЕСКАЯ ТИПИЗАЦИЯ В ДРАМЕ И. КОЧЕРГИ «АЛМАЗНЫЙ ЖЕРНОВ»

Развитие драмы двадцатых годов — это история многообразных исканий в сфере содержания и формы, обогащения принципов типизации метода социалистического реализма. В этой связи особый интерес представляет творчество украинского драматурга И. Кочерги. «Романтическое возвышение, вера в то, что искусство, поэзия, красота облагораживают душу человека, были присущи драматургу с первых шагов на литературном поле. До глубокой старости он сохранил молодое сердце, способное восхищаться всем прекрасным»<sup>1</sup>.

В романтическом ключе написана его пьеса «Алмазный жернов» (1927), в основу сюжета которой автор положил крестьянско-казацкое восстание на Правобережной Украине в 1768 году против гнета шляхетской Польши. Восстание известно под названием «Колывщина», а повстанцы назывались гайдамаками. Гайдамацкое движение было протестом народных масс против крепостнического гнета и религиозных притеснений. Опасаясь роста народного движения и стремясь привлечь на свою сторону польских помещиков, Екатерина II своими войсками подавила восстание. Предводители его Максим Железняк и Иван Гонты были предательски схвачены. Железняк по дороге в Сибирь бежал, потом был заключен в московскую тюрьму. По некоторым данным, он участвовал в крестьянской войне под руководством Пугачева<sup>2</sup>. Ивана Гонту военная комиссия приговорила к жесточайшей 14-дневной казни.

И. Кочерга в своей пьесе обращается к трагическому финалу восстания, к тому времени, когда после казни Гонты для усмирения гайдамаков, крестьян и горожан готовилась военная экспедиция, когда ставленник польского короля пан Стемпковский был назначен на Украину региментарем. Своей резиденцией он избрал Кюдно близ Житомира. Там же учредил и свой военный суд, который приговаривал всех причастных к восстанию, в том числе и духовных лиц, к смертной казни. О расправе