

*Д. С. Свистунович***ВИЗУАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ РОССИИ
В СПЕКТАКЛЕ КШИШТОФА ЯСИНЬСКОГО «БЕСЫ»**

В рамках XIX Международного театрального фестиваля «Балтийский дом» и празднования Дней Кракова (2009 г.) Санкт-Петербург впервые посетил театр «Сцена СТУ» во главе с Кшиштофом Ясиньским. Этот творческий коллектив был организован в 1966 г. группой студентов и выпускников краковской Высшей государственной театральной школы имени Людвиг Сольского. К. Ясиньский — актер и режиссер, внесший значимый вклад в развитие польского театра последней трети XX в. — является художественным руководителем «Сцены СТУ» с момента создания театра. Спектакль «Бесы», по мотивам одноименного романа М. Ф. Достоевского, в режиссуре Ясиньского был представлен петербуржцам 1 октября 2009 г. — через два с половиной года после краковской премьеры (27 апреля 2007 г.).

Польская сценическая интерпретация классического произведения русской литературы вызвала у российских критиков негативную реакцию. По их мнению, режиссер слишком вольно обращался с литературным материалом [см.: 1] и избрал самый простой и очевидный путь — «идея режиссера Ясиньского состоит в том, что «бесы» со Ставрогиным торжествуют победу над церковью» [см.: 2].

Спектакль «Бесы» театра «Сцена СТУ» предназначался в первую очередь для польской аудитории и закономерно вызвал непонимание у русского зрителя. Не малое значение приобрело и то, что имя Ясиньского как театрального режиссера практически неизвестно в России, хотя его постановки получили широкую известность и признание в Польше. На протяжении без малого пятидесяти лет «Сцена СТУ» — театр, за которым в национальной критике твердо закрепилось название «голос поколений» [см.: 3] — является коллективом, обобщающим в своих постановках опыт и проблемы современников. Спектакль «Бесы» стал очередной работой театра, повествующей о судьбах сорока-пятидесятилетних людей в начале XXI в.

По словам Ясиньского, на роль Ставрогина им был выбран актер Радослав Кшишовский, игравший Гамлета в одноименной постановке театра в 2000 г. Уже при подготовке «Гамлета» — спектакля о своем поколении — режиссер задумался о будущем воплощении романа «Бесы» на сцене. Первоначально, как и Анджей Вайда, Ясиньский для постановки избрал инсценировку «Бесов» (1959), написанную Альбером Камю. Но в ходе работы понял, что необходимо обратиться к первоисточнику, перечитать его заново — уже глазами современника, а не послевоенного поколения [См.: 4]. Главным героем спектакля Ясиньского стал Ставрогин — в интерпретации режиссера фигура, воплотившая в себе все сомнения, тревоги и искания человека начала XXI в. — своеобразный «Гамлет нашего времени».

Эта трактовка и определила выбор эпизодов романа Достоевского, которые легли в основу постановки «Сцены СТУ».

«Польский Гамлет» — устойчивый образ в национальном искусстве, созданный на рубеже XIX–XX вв. художниками-символистами Яцеком Мальчевским в живописи [См.: 5] и Станиславом Выспяньским в театре. В символистском спектакле Выспяньского «Освобождение» (премьера на сцене краковского Городского театра — 28 февраля 1903 г.) главный герой драмы Конрад (в концепции Выспяньского — и автора пьесы, и режиссера-постановщика — Гамлет начала XX в.) находился в окружении хора реальных персонажей и условных героев-масок. Действие драмы разворачивалось то в воображении Конрада (второй акт), то в окружающей его действительности (первый и третий акты). Время в «Освобождении» то останавливалось, то ускоряло свой ход. Но в XXI в. персонажи «Бесов», окружающие Ставрогина-Гамлета, легко надевают и сбрасывают маски, с небывалой скоростью стирают и восстанавливают границы между реальностью и воображаемым миром. Выспяньский создавал театр художника — для него первостепенное значение имела целостная визуально-музыкальная картина спектакля. Три акта «Освобождения» — оживший живописный триптих. В «Бесах» Ясинского считается использование приемов польского сценического символизма. Но спектакль рассыпается на множество рисунков-мизансцен, при создании которых — в отличие от спектаклей театра художника Выспяньского — актер становится полноправным участником творческого процесса.

Концептуально Ясинский ближе к другому направлению польского символизма — к символизму Станислава Пшибышевского. В начале XX в. Пшибышевский сформулировал теорию «нагой души» — по мысли польского писателя только через душу человека можно приблизиться к пониманию сущностной реальности бытия. И задача творца — обнажить душу своего героя, дойти до самой ее глубины, услышать ее сакральный шепот. Пшибышевский так сформулировал свой творческий метод: «Я вылавливаю в душе человека все, что составляет трагедию его жизни, и создаю нового человека, создаю проекцию внутренней борьбы и разлада, — у меня получается сразу две сильно и вечно действующих друг на друга личности» [6, с. 355]. Душа героя пьесы, разрываемая противоречивыми чувствами, в определенный момент как бы раздваивается и на сцену выходит новый персонаж, олицетворяющий собой вторую, темную сторону души героя. В двух ключевых мизансценах своего спектакля Ясинский реализовал на сцене идеи Пшибышевского.

В первой мизансцене спектакля «Бесы» происходит встреча Верховенского (Гжегош Мельчарек) со Ставрогиным. На сцене только двое — главный герой, внешне спокойный и даже несколько флегматичный, и страстный, мечущийся по зрительному залу бес-Верховенский — грозящий, молящий, сулящий власть и свободу. Ясинский создает визуальный образ одной из сил, терзающих душу Ставрогина. Но вскоре из безвременья внутренних сомнений (двенадцать минут сценического времени) режиссер бросает Ставрогина в быстротечную круговорот повседневности. На две минуты черная маркиза взлетает вверх и на помост выкатывается пьяная, тонущая в клубях кабацкого дыма, толпа. Возглавляющий ее

Верховенский (он въезжает на сцену верхом на человеке в мундире) приветствует Ставрогина как лидера, приглашает присоединиться, возглавить хаотическое движение беснующихся персонажей. И, по Ясиньскому, для главного героя нет иного пути.

Второй по значению сценой в спектакле становится поединок Ставрогина с отцом Тихоном (Анджей Пог) — это событие по версии Ясинского происходит в сознании главного героя. Цель польского режиссера — раскрытие души человека, его мыслей и поведения в критической ситуации. Идеи символистской теории «нагой души» режиссер использует формально — создав на их основе театральный прием. У Пшибышевского персонажи-половинки души на протяжении всей драмы были целостными личностями (черной и белой) и конфликт разрешался за счет их взаимодействия. У Ясиньского мизансцены с внутренним диалогом души главного героя подчинены логике развития событий: первоначально Ставрогин — белый, а Верховенский — черный, но затем Ставрогин уже черный, а отец Тихон — белый.

Если рассматривать «Бесов» Ясиньского не как вольную трактовку классического романа, а как взгляд на современный ход нашей жизни — акценты спектакля смещаются, происходящее на сцене приобретает иной смысл. Среди постановок Ясиньского: три версии спектакля «Убю-король» по Альфреду Жарри, несколько работ по драмам Витольда Гомбровича и Станислава Игнацы Виткевича — создателей польской сюрреалистической драмы. А также ряд спектаклей по пьесам абсурдистов — Славомира Мрожека и Сэмюэля Беккета. В спектакле «Бесы» Ясиньский трактует текст Достоевского как модернистский — позволяющий увидеть всеобъемлющую картину мира, открывающий путь к высшему знанию, оправдывающему существование реальности. Но в современную эпоху искусство «отказывается от глобальной идеи ради достижения реального результата» [7, с. 160]. Объект исследования снижается и за внешним фасадом модернистского спектакля скрывается всего лишь человеческая история, хоть и обобщающая судьбы целого поколения.

Мир «Бесов» Ясиньского мрачен. В центре — невысокий черный помост, выдвинутый вглубь зала-амфитеатра и подсвеченный трепещущим огнем множества свечей, расставленных по периметру. Вместо задника — черная маркиза, выплывающая во внешний мир и утягивающая в бездну героев драмы (сценограф — Мацей Рыбицкий). Основные события разворачиваются на помосте, но иногда актеры используют пространство между рядами партера, на мгновения присаживаются на свободные места и контактируют со зрителями. Граница между сценой и партером размывается в спектакле в первую очередь за счет создания единого небытового пространства, а не работы актеров. Хор располагается за рядами зрительских кресел — его песни заполняют весь зал. Как и дым ладана, льющийся из кадил церковных служек. Возникает диссонанс между единым пространством помещения, созданным визуально-музыкальным оформлением, и работой актерского коллектива. Режиссерское решение отсылает нас к практике первых символистских постановок Тадеуша Павликовского на сценах краковского и львовского Городских театров. На рубеже XIX–XX вв. этот режиссер впервые успешно

реализовал в спектакле «Там, внутри» (Краков, 20 февраля 1899 г.) по одноименной драме Мориса Метерлинка новую для польского театра концепцию: общая атмосфера, созданная в помещении, должна усиливать действие, происходящее на сцене и работать на замысел постановщика.

Ощущение трагизма повседневного существования, понимание на уровне чувств алогичности реального мира, заставляет героев спектакля защищаться и от окружающего мира, и друг от друга в вызывающей, граничащей с гротеском, манере. А надо всем этим безумием, творящимся то ли в реальности, то ли в воображении главного героя, летят русские песнопения в исполнении православного Украинского хора из города Ровно под управлением Александра Тарасенко. В одной из бесед Ясиньского спросили: насколько оправдано было подобное музыкальное оформление спектакля? Режиссер ответил: «... В их (восточно-белорусских и украинских церковных хоров — Д. С.) исполнении заложена другая энергия, нежели в музыке церковных песнопений в Польше. Они говорят из иного места в себе, как бы исходя из другой искушенности. Можно сказать — мистической» [2]. Для Ясиньского, очевидно, более важны энергия и ритм летящих над сценой песен, чем их содержание. Эта концепция современного режиссера вновь отсылает нас к опыту предыдущих поколений. В краковском спектакле «Варшавянка» (премьера на сцене Городского театра — 26 ноября 1898 г.) по одноименной пьесе Выспяньского (режиссер — Тадеуш Павликовский, сценография и музыкальное оформление автора драматического произведения) рефреном проходила мелодия «Варшавянки» (1831). Польский гимн, звучавший в постановке о Ноябрьском восстании 1830 г., не был привязан к конкретному действию, разворачивающемуся на сцене. По замыслу Выспяньского, он служил для организации общей, целостной визуально-музыкальной картины спектакля, создания символистской атмосферы на сцене. У Ясиньского — музыкальный ряд «Бесов», также как и визуальный, распадается по мизансценам, создавая впечатление этюдной природы спектакля. Но при работе с неадаптированным для сцены прозаическим текстом, при желании режиссера использовать классическое литературное произведение для решения конкретных задач, подобная ситуация неизбежна.

Российскому зрителю, вероятно воспринимавшему в постановке польского театра прежде всего текст, а не ритм русских песен, непросто было принять как оправданный прием встречу Ставрогина с Лебядкиным на фоне слов «Каким ты был, таким ты и остался» или ассоциировать образ смерти с песней «Соловьи» А. И. Фатьянова. Вне всякого сомнения, Ясиньский был знаком с текстами использованных в спектакле песен, но интерпретировал их исходя из иной культурной традиции.

Спектакль «Бесы» театра «Сцена СТУ» предстает режиссерским осмыслением судьбы следующего за ним поколения. В работе Ясиньского ясно прослеживается влияние творчества польских символистов, стоявших у истоков создания польского модернистского театра. Начав свой творческий путь в конце 1960-х гг., этот режиссер сохраняет верность традициям эпохи модернизма, используя театральные приемы великих предшественников, компилируя их наработки подчас вопреки изначально заложенной идее, но следуя внутренней логике собственного

произведения. Спектакль «Бесы» является ярким примером того, что вне зависимости от художественных предпочтений и творческого метода современный режиссер в своей работе испытывает влияние визуально-музыкальной концепции театра художника, заложенной Высянянским, и идей теории «нагой души» Пшибышевского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пронин А. «Живой театр» подышал на ладан. Спектакли Кшиштофа Ясиньского на фестивале «Балтийский дом». URL: <http://www.kommersant.ru/doc-rss/1251299> (дата обращения: 08.11.2015).
2. Тимашева М. Кризис, «Бесы» и монолог дьявола. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/1841762.html> (дата обращения: 08.11.2015).
3. Mokrzycka-Pokora M. Krzysztof Jasiński.
4. URL: <http://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-jasinski> (дата обращения: 10.12.2015)
5. Jasiński K. Fragmenty spotkania z publiczności po gościnnych występach Teatru STU na Festiwalu «Gorzkie Żale». URL: <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=860&pnr=44> (дата обращения: 08.11.2015)
6. Kossowska I. Malarstwo polskiego symbolizmu. URL: <http://culture.pl/pl/artykul/malarstwo-polskiego-symbolizmu> (дата обращения: 10.12.2015)
7. Пшибышевский С. О драме и сцене // Пшибышевский С. Собр. соч. в: 10 т. Т. 4. Драмы. М.: Издание В. М. Саблина, 1910 г. 363 с.
8. Максимов В. И. Век Антонена Арто. СПб.: «Лики России», 2005. 384 с.