

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

БУДЕМ КАК ДЕТИ

Для Григория Козлова проза Достоевского давно предмет глубокого внимания. И театрального сочинительства. Начав с «Преступления и наказания» (питерский ТЮЗ, 1992), он перешел к «Ловеласу» (по «Бедным людям», малая сцена ТЮЗа), потом легендарный – «культовый» – как и «Преступление и наказание» – «Идиот» (2006) в рамках санкт-петербургской театральной Академии, а теперь этот же спектакль с немалым успехом идет на сцене театра «Мастерская», который Козлов возглавляет с 2010 года. Наконец, «Братья Карамазовы» в нынешнем сезоне. И это еще не совсем все, потому что на афише «Мастерской» появился камерный спектакль «Иван и черт» – работа молодого режиссера, ученика Козлова Андрея Горбатого. «Иван и черт» – дополнение к «Братьям», но сделанное в другом роде, другим почерком, нежели «Братья Карамазовы». Черт – мистическая «шутка», она пригодилась для психологического этюда с гротеском и музыкой, – в таком духе поставлена глава из большого романа. В ней главное – игровой импульс, свобода приемов и сочетаний, некоторая безудержность веселья, присущего молодым в схватке с классикой. Учитель – Григорий Козлов – режиссер более строгого театра. Возможно, менее фантастического.

К тому же объем романа не уместается в объеме спектакля «Братья Карамазовы», и глава об Иване и черте пожертвована малой сцене. При этом Козлов не боится больших хронотопов, если того стоит избранный предмет сочинения. «Тихий Дон» по роману М. Шолохова идет практически в течение целого светового дня. Четырехчасовой «Идиот» остановлен режиссером на 206 странице романа по двум причинам. Во-первых, потому, что в Достоевском, как бы его ни любить, нужна мера («Достоевский, но в меру» – Томас Манн), чтобы не скатиться в мелодраму или гиньоль. Для трагедии

же требуются исключительные, я бы сказала, «взрослые» силы. Это сценические опасения. Есть и идейные: гуманизм Достоевского, который так располагает к нему театр (искусство для народа!), имеет роковую черту, за которой сострадание становится категорией психиатрии, а не искусства. Ведь тем и было необычайно «Преступление и наказание» в ТЮЗе, что любовь и вера в человека там осеяли всех персонажей, весь мир, устроенный

Ф. Климов – Алеша





по закону братства и сострадания, и всякие сомнения в смысле человеческого существования отменялись. Сострадание вызывал и несчастный Родион Романович Раскольников (что вообще-то не согласовывалось с театральной традицией). В «Идиоте» Козлова три Мышкина представляли три варианта актерского (индивидуального) оправдания героя, или спасения его: неврастенический, реалистический и комедийный – именно так!

Вторая причина, по которой не весь «Идиот» был инсценирован Козловым (и, по моему, планов продолжения «Идиота» нет), – свойство этой режиссуры погружаться в романнный мир; оно требует углубленности в каждую ситуацию, в каждый характер. Процесс постановки состоит в идентификации «слова» и «действия», в обнаружении подтекста, и время спектакля зависит от того, в какой временной объем уложится замысел. Выдержать такой



Сцена из спектакля

график полностью не удастся ни в «Идиоте», ни в «Братьях Карамазовых» – никакого театрального времени не хватит. Поэтому суд в «Карамазовых» дается скорее хроникой событий в репликах. С другой стороны, важен ли тут суд с прокурором, адвокатом, свидетелями? Да и загул в Мокром – лишь обозначение, тривиальная театральная рамка вместо

внутреннего смысла. Зрителей ведь нельзя обделить цыганами, роковыми женщинами, юмором, как нельзя обойтись и без «голосов», из которых состоит роман и которые звучат в спектакле. Отсюда зрительские и надзрительские пласты постановки.

И все же «Братья Карамазовы», несмотря на романную протяженность и разветвленный, многожанровый сюжет, умещены в один (!) спектакль, длящийся всего-то (!) пять часов. Финал – сразу обратимся к нему – это не финал романа, а финал Григория Козлова. Завершает спектакль монолог Алеши. Не Дмитрия Карамазова, осужденного безвинно на каторгу, что естественно было бы для фабулы, а речью Алеши Карамазова на похоронах Ильюшечки Снегирева. Этот умерший от чахотки мальчик на сцене не присутствует и вообще тема детей и подростков, воодушевившая некогда Анатолия Эфроса на спектакль «Брат Алеша», а много позднее и Сергея Женовача на спектакль «Мальчики», в спектакле Козлова практически отсутствует. Ее посланцем становится отец Ильюшечки, капитан Снегирев, и у него всего одна сцена: сначала Алеша передает ему деньги от Екатерины Ивановны, невесты Дмитрия, и тут же, со всеми литературными деталями (ставшими сценическими) капитан отказывается от денег, топчет их ногами в порыве гнева и особенной, как замечает Алеша, гордости бедных. «Бедность – не порок, нищета – порок». Эта нищета делает человека Достоевского крайне чувствительным – «Что я скажу моему мальчику? Что я взял деньги во искупление нашего позора?» И прочее. Почему Козлов в последней сцене все-таки выдвигает брата Алешу, в романе наставника детей? Вместо возможного «хорошего», как в «Преступлении и наказании» (ведь Аграфена Александровна идет на каторгу с Митей), конца спектакль выбирает напутствие на хорошее («Будем, во-первых, и прежде всего добры, потом честны, а потом – не будем никогда забывать друг о друге»). Наверное, потому, что это и есть главная (или сквозная) его, художника и мастера, мысль. Мысль о человеке, потерявшем детство и душевно обезображенном. И князь Мышкин выздоровел не благодаря

докторам и лекарствам, а благодаря детям. Когда он говорит Настасье Филипповне: «Вы не такая», – он уверен, что эта женщина осталась такой, какой была прежде, «до падения». Вера в ангельское происхождение человека до известной степени идеализм. Но «умиленно радостный голосок» хорошего конца неприятен как автору романа, так и автору спектакля. Поэтому хорошим финалом для драмы Карамазовых может быть только вера во что-то лучшее, когда-то, в будущем.

Держась за руки, одной линией вдоль рамп, персонажи спектакля выходят на поклонны. Такой финал отчуждает актеров от героев. Он соединяет театр и публику – столько в нем прямой речи.

Давным-давно у А.В. Эфроса Алеша Карамазов (Анатолий Грачев) тоже в финале призывал к добру и памяти. В Достоевском у Эфроса – равно как и в Чехове («Три сестры») – звучали отчаянные, истерические мольбы о спасении, и там Алеша, как поводырь, вел «стадо» к нему. Детей – раньше и прежде всех (да других Карамазовых там вовсе не было). У Козлова другая цепочка: Алеша – слишком «Карамазов», слишком родствен «карамазовщине», чтобы спасти других. Вопреки установившемуся с первых и особенно советских времен бытования романа пониманию «карамазовщины» – как «все позволено», – у Григория Козлова это данность человека в сплаве добра и зла. И должно быть человеку «все позволено», но что? Выбор за человеком. Карамазовы здесь, в спектакле, находятся в мире, где свобода выбора есть, но на лицах давно надеты маски, они заменяют лицо личной, игрой – подлинное чувство. Утрачивается инстинкт правды, веры, ценности. Ярчайшим выражением этих утрат стала в спектакле сцена встречи двух главных героинь – Глафиры Александровны и Катерины Ивановны (Есения Раевская и Вера Латышева). Она сделана с таким нарочитым сарказмом, что перекрывает сарказмы Достоевского. Две красавицы-соперницы соревнуются в кривлянии, не прикрывая его ни приличиями, ни актерством. Они обмениваются иудиними поцелуями и ласками. То есть актерство как раз и состоит в

том, чтобы быть как можно более вычурными и ненатуральными, лживыми до отвращения.

В таком кризисном состоянии человек не понимает себя, но им владеют худшие, «карамазовские» силы. В той же сцене (на театре двух лицедеек) при виде взаимных упражнений в ненависти срывается с места Иван Карамазов (Кирилл Кузнецов). Его возмущение и ядовитое «согласие» со всем, что, не слыша себя, кричит Катерина Ивановна, – это бунт. Он, как Мышкин с Настасьей Филипповной, срывает маски с зарвавшихся в притворстве женщин-детей. Достоевское слово «бунт» звучит в спектакле смело и радостно-отчаянно. Как будто бунт и есть путь освобождения. И таких бунтов много. Отец, Федор Павлович, не скрывает сладострастия и строит планы на будущие свои сладострастные потребности; это бунт плоти. Дмитрий – разрывает с благородством и благодарностью – снова бунт, против морали. Иван вовсе бунтует против устройства мира, а Алеша – бунтующий монах, и эту его мирскую суть задолго до самого Алеши понимает его духовный наставник, отец Зосима. В бунтари надо зачислить и Смердякова – пролившего кровь, практика «карамазовщины», напьялившего к финалу халат отца: бунт сыновний и сословный, обставленный как переодевание, комическое поползновение на трон.

Спектакль начинается с аудиенции в монастыре – с общего бунта в келье святого старца Зосимы. Тут и отец, и сыновья, и сам святой старец с пророчествами, и все, присущие бытовому скандалу обстоятельства: и коленопреклонения, и распря, и вопли с проклятиями. Грех «карамазовщины» и его искупление страданием – спроектированы в этом семейном аду, а страдают все Карамазовы. Отец – видениями предстоящего ада, Дмитрий – нечистоплотностью совести, средний брат – обидой на бога, младший – ну, младший по Достоевскому был просто чересчур краснощек и красив для монастыря: как не страдать такой здоровой и чистой душе? Спектакль начинается с очень высокого градуса скандала, как будто возвращая нас к тому Достоевскому, которого на театре не мыслили без криков и выражения чувственных крайностей.



В картине современного театра Григорий Козлов – художник, я бы сказала, упорной традиции: ведь у него сохраняется перевоплощение, сценический образ, жизнеподобие и кровная связь с литературой, ее высоким возрождающим началом. Рядом с театром постдраматического покроя спектакли «Мастерской» кажутся чуть ли не отставшими, по крайней мере, на поколение – по системе сценических средств и свободе от пут реализма. Но в художественно значимых итогах – а они и есть высшая ПОЛЬЗА искусства – Григорий Козлов в авангарде. У него есть, что сказать. И он знает, как это сделать, как и с чем обратиться к людям в театральном зале. Его опыт снова доказывает, что «дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души». Поиски в таком театре, где автор свободен от боязни быть несовременным, приводят к наилучшим формам. «Братьям Карамазовым» в «Мастерской» не мешают длинные платья у женщин и трости у мужчин, рясы и косоворотки, картузы и свечи; ведь этнография и бытовой историзм минимальны. В музыкальном же комментарии, состоящем из неожиданных цитат, на первом месте – вальс Шостаковича. Вальс в настроении полета, радости, так мало сходящийся со страстями героев, звучит регулярно как релаксация сжатых мышц, как выдох после спазмов дыхания, как знак «широко закрытых глаз». Минуты вальса наполняют воздух упоением, какой-то детской безмятежностью.

«Мастерская» – театр молодых. Их уже три выпуска – педагога Козлова, который не отделяет школу от сцены. Так, «Братья Карамазовы», подобно «Идиоту» и «Тихому Дону», начинались в стенах театральной Академии. Поэтому братья Карамазовы – сверстники литературных героев, а возрастные роли – учеба на ходу. И надо сказать, в основном удачная работа. Отца, Федора Павловича, играет Георгий Воронин (вообще-то задействованы два-три

исполнителя для каждой роли, это тоже педагогический ход; говорю о тех, кого видела в двух спектаклях). Глядя на него, понимаешь, какое малое значение имеет возраст исполнителя – куда меньшее, чем темперамент и характерность. Воронин играет бравурно, размашисто, иронично. Он отец всех безумствующих Карамазовых, и им движет жажда скандала – в криках и эпатаже, в широких жестах рук и вообще в пластике маленького большого человечка; в провокациях, грубых шутках, наглых и обидных выходках. В роли отца Зосимы – Игорь Клычков. У Зосимы, прислонившегося к стене, широко и глубоко открытые глаза, которым иногда не под силу видеть не келейную реальность, а «карамазовские» бунты. Он совсем молод – тихой молодостью мудреца. Ни седины, ни бороды, ни старческой согбенности – гримом и вживанием, может быть, меньше угодишь сцене, чем сосредоточенным вниманием. Значит, минус годы дают плюс в энергии, вложенной во внешне статичную, но по значимости сквозную роль. Совпадение в одном актере двух персонажей – Зосимы и адвоката Дмитрия Карамазова (роль второго плана на суде) – может быть, случайно (так сказать, производственная необходимость), и все же закономерно по замыслу: выше людского суда – праведный.

Некогда студенты Льва Додина и Аркадия Кацмана, в параллель эстраднему зрелищу под названием «Ах, эти звезды!», играли в учебном театре «Братьев Карамазовых» – там были заняты Николай Павлов, Татьяна Рассказова, Максим Леонидов, Ирина Селезнева, Петр Семак, Владимир Осипчук, Михаил Морозов. Именно тогда предубеждение (мол, такие сложные роли подвластны только очень опытным актерам) рассеялось. С молодежью авторы выигрывали Достоевского не обремененного традициями и косностью. Спектакль Козлова не кажется по этой части открытием: ведь Козлов уверен в молодости, она его союзница, пока что не подводившая. Кому бунтовать, как не молодым? Им задавать непростые вопросы и им же отвечать на них. И они, в отличие от «молодежного» Достоевского у раннего Додина, ближе к Достоевскому в «Бесах»

того же режиссера. Человек всегда Карамазов, любой Карамазов – человек: в этом сквозная линия братства, детства, выдержанная в режиссуре спектакля и в актерском исполнении.

С налету, с первой сцены устанавливается ритм торопящейся жизни. Как будто всем ее участникам, персонажам, осталось всего-то несколько часов до окончательного решения судьбы. Такой ритм – качество режиссерских эпопей Козлова. А ведь после «Идиота» (которому скоро шестьдесят лет!) у Товстоногова открылись совсем иные, неторопливые ритмы, и из поэтики сценического Достоевского был вычеркнут скандал как некое общее место, шаблон на театре. И вот Козлов возвращает скандал – повышенные голоса, даже драки, закулисный грохот, вульгарные перебранки, фиглярство... Но тут же на сцене происходят перемирия, объятия, признания... За сценой шумит дождь, гремит гром. Свет только кусками, мирками высвечивает общую темноту. Все неустойчиво, смутно во внешнем мире и в душе человеческой. Душ много. Инсценировка (спектакль называется «роман в трех частях») сделана так, чтобы все сюжетные вехи обозначились, чтобы пунктирно показались со сцены и детская страсть Лизы Хохлаковой, и суд над Дмитрием, и приход Алеши в мир, и освобождение Грушеньки от иллюзий юности, и гордость бедняка Снегирева, и самообманы Катерины Ивановны.

Не скупятся авторы спектакля, как и автор романа, на комедию. Моменты напряженных «разборок», мелодраматические пассажи (в эпизоде с поляками) запросто разряжаются актерскими импровизациями – чувство юмора, не снижающее общей патетики, у учеников Козлова развито отлично. Самая, пожалуй, смешная героиня, играемая даже с элементами гротеска – Катерина Осиповна Хохлакова, к которой Дмитрий пришел занять три тысячи, а получил (бесплатно!) лишь план обогащения когда-нибудь через золотые прииски. Обе исполнительницы – Мария Русских и особенно Ольга Афанасьева – не жалеют «благодетельницу»-лицемерку, этакое вредного и неисправимого ребенка. Мнимость доброты и сочувствия в героине Афанасьева



уснащает штрихами нескрываемой иронии. Курительная трубка во рту Катерины Осиповны вытаскивается лишь для того, чтобы заболтать нетерпеливого Дмитрия, но героиня прямо-таки излучает счастье, что дарит ему рецепт спасения.

Смердяков – Андрей Горбатый, напяливающий на себя после убийства халат отца, – выглядит на первый взгляд увальнем, что актер и использует как обманную маску героя. Дмитрий Карамазов (Андрей Аладын, Антон Момот) в общем рисунке – молодой, буйный медведь, но неуклюжести в нем нет, а в исполнении Момота – это изящный хищник, если уж продолжить сравнение. Умный Иван в исполнении Кирилла Кузнецова – пожалуй, единственный, кому не до смеха. И без галлюцинаций он «взнервлен», как сказали бы во времена Достоевского, до предела. Нетерпимость в Иване болезненна и горяча. Параллель с Мышкиным возникает не раз – не потому, что актер и его персонаж похожи внешне. Напротив, Иван не добр и не харизматичен. Тут сходство в открытых глазах, в предельно открытом взгляде на человека. Алеша, как и в романе, заласканный всеми, в исполнении Федора Климова – юноша добро-сердечный, но не слишком нежный. В нем есть мужество и готовность брать на себя вину и боль других. Он деловит, его глаза обращены к земле, к ближним, и это еще один довод против монашества.

Хотя убийство отца Карамазова, Федора Павловича, по сюжету далеко от начала, ожидание его начинаются с той же первой сцены, с момента, когда «братья Моор» (по определению Федора Павловича) и их «злосчастный» отец встречаются у Зосимы. Отцеубийство – навязчивая и навязанная предопределением цель всей скандальной поспешности романа-спектакля. Поспешности еще и потому, что темпы взяты самые высокие. Разговоры быстры и никаких интонационных акцентов не разрешено. Велеречивости, декламации нет и в помине. Скорости речи созвучны бегу мысли. Русская вера, о которой говорят у Зосимы, – метания от полного безверия к экстазам молитв и исповедей. Это мучительная

вера, беспокойная и тревожная, будоражащая ум и сердце, крикливая, агрессивная. Главы-эпизоды сменяют друг друга в двух боковых выгородках, задернутых занавесками, а центральная часть сцены – помост (он же холм, лес и пр.), предназначенный для дуэтов. Здесь можно узнать и понять другого: брату – брата, женщине – мужчину. У художника, Михаила Бархина, такая же емкая простота декорации, костюмов, как и в мизансценах, такая же короткость, как в темпо-ритмах.

В предчувствии неотвратимости преступления (общего!), на стыке убийства и любви все начинают узнавать друг друга, – да и себя тоже. Кого на самом деле люблю, кого жалею, кого прощаю, кого жду. Поэтому зрелищные эффекты – гроза, гром в ночь убийства – снижены на несколько тонов (за исключением вышеуказанных театральных бесчинств в Мокром). Общение по-человечески – важнее. На глазах зрителей совершается то, что всегда в театре важнее – долгие и по-настоящему умные, искренние разговоры. Зал замирает в этих сценах.

Завершающий постановку монолог Алеши Карамазова для «Мастерской» имеет свой внутренний подтекст: на сцене воспитанники, дети режиссера. Они попадают, а иные уже попали в водоворот современного театрального потока. Быть добрыми и честными непросто на земле, а уж на сцене, на экране, за кулисами – еще труднее. Наставление в профессию, конечно, не главное в финале «Братьев Карамазовых». А в масштабах жизни призыв к памяти и добру, к детству звучит с безнадежной отвагой.