

Евгений АВРАМЕНКО

## О-ФОРМ-ЛЕННЫЙ ДОСТОЕВСКИЙ

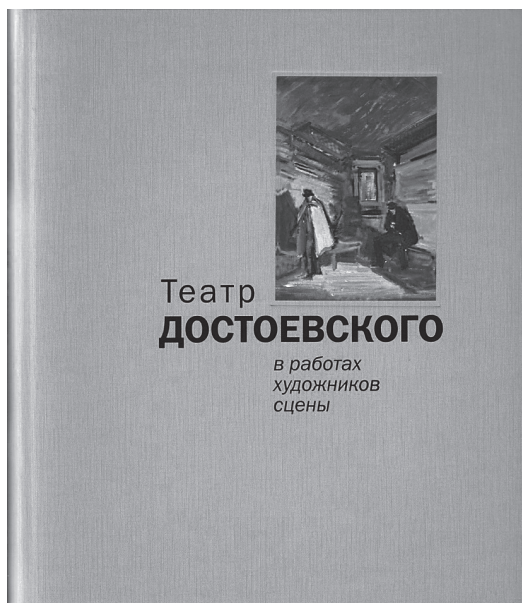
«ТЕАТР ДОСТОЕВСКОГО В РАБОТАХ ХУДОЖНИКОВ СЦЕНЫ. С.-ПЕТЕРБУРГ – МОСКВА. XX ВЕК»

СПб.: Кузнечный переулок, 2015

Этот научный альбом завершает серию изданий Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского. В 2009 г. была выпущена книга «Образ Достоевского в фотографиях, живописи, графике, скульптуре», в 2011 – «Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике». В апреле этого года в театральном зале музея (что символично) состоялась презентация третьего, завершающего, альбома. Визуально он наследует двум предшественникам. Формат книги так же тяготеет к квадрату, на кофейную обложку наклеена репродукция (в данном случае – фрагмент эскиза Мирры Лихницкой к товстоноговскому «Идиоту»). На корешке чернеет заглавие: «Театр Достоевского».

Достоевский единственный из крупных русских прозаиков, в наследие которого не входит ни одной пьесы. Известен ответ Федора Михайловича княжне В.Д. Оболенской, просившей его дозволения переделать «Преступление и наказание» в драму: «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 несоответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме». (Хотя дозволение на инсценировку княжна получила.) При этом вклад писателя в сценическое наследие неоченимый. И тут встречное движение: не только Федор Михайлович в разные периоды обогащал театр, но и театр открывал в Достоевском скрытые ранее пласты, не умозрительно, а в *действии* подтверждая какие-то догадки и гипотезы. Например, о связях произведений Достоевского с *commedia dell'arte*, балаганом, мистерией, мираклем, гиньолем... – с понятиями чисто театральными.

Составители альбома решили рассмотреть Достоевского в ракурсе не просто его сценических трактовок, но более узко – сценографии. Театр Достоевского в *работах художников сцены*. Ведущий петербургский искусствовед Михаил Герман на презентации



### Театр ДОСТОЕВСКОГО

в работах  
художников  
сцены

книги охарактеризовал ее как уникальную. Действительно, сложно вспомнить другое издание, которое представляло бы какого-нибудь писателя через работу сценографов. Поворот неожиданный, очень интересный, но и таящий подводные камни.

Заведомо сложный поворот. Ведь можно было исходить из спектакля как такового; останавливаться просто на знаковых постановках,



в каждом случае подспудно оговариваясь, что в конкретном сценическом опыте было «центром тяжести»: актер в роли, ансамбль, строй мизансцен, режиссерская композиция или сценография. Это, конечно, было бы проще, но, с другой стороны, менее отважно.

На той же презентации Надежда Хмелева, автор обстоятельной обзорной статьи в этом сборнике, сказала, что, получив предложение участвовать в его создании, она сначала удивилась: «Ведь когда думаешь о воплощении прозы Достоевского на сцене, представляешь в первую очередь актеров. Только через актерское существование можно передать трагический надлом этого автора и душевную смуту его героев». В процессе работы пришло такое объяснение: эскиз ведь – наиболее вещественное выражение идеи спектакля. Представляя замысел в свернутом, формульном виде, он *предошущает целое*.

Еще одна важная проблема затронута уже собственно в обзорной статье «Достоевский в театральной декорации» – материальная среда в произведениях Достоевского. Опираясь на труды исследователей (М. Бахтин, А. Чудаков, Л. Гроссман, Ю. Манн), Н. Хмелева приходит к выводу, что Достоевский «никогда не отказывается от описания окружающего мира, чаще беглого, а иногда и подробного. Но как только внимание переключается в непостижимые глубины человеческой души, во внутренние противоречия и кризисы, зримый мир исчезает и герои остаются в особом, иррациональном пространстве, сотканном из чувств, мыслей, сомнений»<sup>1</sup>. Наверное, такой ракурс и заинтриговал создателей сборника своей – относительно именно Достоевского – парадоксальностью. Как невидимое «внутреннее», психологическое пространство может быть явлено в столь осязаемой и «формальной» категории, как сценография?

Обзорная статья словно настраивает читателя на путешествие по спектаклям XX в., каждому из которых посвящен отдельный текст. Предметом рассмотрения становится уже единичный сценический опыт. Авторы текстов о спектаклях – директор музея Наталья Ашимбаева, научные сотрудники

Борис Тихомиров, Мария Михновец, Ирина Богомолова.

Каждый спектакль репрезентирован по единому принципу. На первом развороте – автограф Достоевского, рукопись произведения, лежащего в основе данной постановки (сценический текст как бы вырастает из строчек, выведенных самим Федором Михайловичем); поверх автографа напечатана цитата из этого же произведения. На следующем развороте – текстовая программка и «картинка», задающая образ спектакля (это может быть афиша, эскиз, фотография). А далее – текст о нем, иллюстрированный материалами из разных собраний. Что-то опубликовано впервые, как удивительный эскиз Мстислава Добужинского к «Николаю Ставрогину» в МХТ. Очень выразительно монтируются эскиз костюма какого-либо персонажа – и фотография актера в этом образе (что стало сквозным приемом в альбоме). Вот эскиз костюма Марьи Тимофеевны (Хромоножки) авторства Добужинского, а ниже – фотография Марии Лилиной в этой роли; и кажется, что пластика и вообще сущность героини «перетекла» с живописи в реальность.

В сборник включен каталог представленных в нем работ с краткими биографиями художников (составила его О. Зверева при участии Э. Дагиной и Е. Неклес), что свидетельствует о серьезности подхода. Сегодня музеи довольно часто выпускают просто альбомы, без научного оснащения; здесь же очевидна основательность и скрупулезность.

В отборе спектаклей составители альбома определили для себя жесткие границы: театр только XX века и только двух столиц. Движение по спектаклям (всего их тридцать два) – в порядке хронологии. Начиная от новаторских «Братьев Карамазовых» (1910) Владимира Немировича-Данченко, перевернувших представление о возможностях инсценизации прозы; и завершая постановкой «Обняться и заплакать» (2001) Георгия Васильева, премьера которой состоялась в Музее Достоевского.

Пожалуй, прихотливая логика отбора названий и стала уязвимым моментом этой книги. Что выбирать? – кажется, спектакли, уровень которых обеспечила прежде всего сценография.

И понятно, почему в список вошли пусть неосуществленные «Братья Карамазовы» (их должен был поставить Григорий Ге в бывш. Александринском театре в 1927 г.): эскизы Кузьмы Петрова-Водкина потрясают воображение. Но почему «Скверному анекдоту» Федора Комиссаржевского посвящен отдельный текст, а его же «Идиоту», в истории постановок Достоевского не менее важному, – нет? Почему выбор пал на «Дядюшкин сон» Театра-студии киноактера или «Игрока» московского Театра им. Пушкина, спектакли проходные даже в контексте 1950-х, в то время как отдельно не рассмотрен один из главных «достоевистов» Кама Гинкас? И неужели «Возвышенные люди (Фома)» Александра Товстоногова (даже и со сценографией Эдуарда Кочергина) или «Вечный муж» Петра Шерешевского (даже и со сценографией Эмиля Капелюша) стали более значимыми для петербургского репертуара рубежа XX–XXI вв., нежели «за кадром» оказавшиеся «Преступление и наказание» Григория Козлова или «Село Степанчиково» Виктора Крамера? Конечно, это можно объяснить тем, что какие-то спектакли особенно выразительны в плане пространственном – сценографическом, их легче преподнести визуально. Но ведь – по этой логике – оставить «за кадром» можно было, как ни странно, и товстоноговского «Идиота»: все же одним из ключевых спектаклей века его сделала не работа Лихницкой.

Статьи об отдельных постановках – разные. Какие-то спектакли возникают достаточно «объемно» и в контексте времени. Но некоторые статьи напоминают расширенные аннотации, и видно, что это написано филологом: вне чувства сценического действия.

Эти противоречия ослабляются упомянутой обзорной статьей, доказывающей, почему Надежда Хмелева – по образованию не театровед, а искусствовед – пользуется таким авторитетом среди театроведов. Автор виртуозно балансирует между панорамным взглядом на репертуар – и необходимостью всмотреться в «единицу театрального процесса»; при этом содержание всего спектакля «держится в уме», а словами выражена самая эссенция смысла. Постановка затрагивается вроде бы

по касательной – с точки зрения работы художника, – но с ощущением законов сценического действия в целом. И кстати, в этом обзоре как раз возникают (явно недостающие по отдельности) постановки Камы Гинкаса, Валерия Фокина, Григория Козлова, Григория Дитятковского. Порой автор ступает и на территорию XXI в., что справедливо: иначе панорама не казалась бы полной.

И думаешь: а может, и правда, составителям стоило выйти за означенные временные рамки? – раз уж и отсчет спектаклей ведется с 1910 г. Может, если завершишь список другим названием, монтаж был бы выразительнее? Напрашивается такая рифма: первая постановка «Братьев Карамазовых» в МХТ – и вызвавший столь бурную полемику спектакль Константина Богомолова в этом же пространстве спустя столетие; но это как один из вариантов. С другой стороны, материала за последние 15 лет накопилось столько, что впору готовить следующий сборник – «Театр Достоевского XXI в.».

Да, хотя эта книга и объявлена как завершающая трилогию, уже на презентации из зала прозвучали идеи, куда бы направить свою энергию сотрудникам Музея Достоевского. Сосредоточиться ли теперь на великих актерских работах в «достоевских» спектаклях? А может, переключиться на кинематограф? (Зарубежные фильмы, в отличие от спектаклей, куда более доступны, и тут – наряду с Яковом Протазановым или Александром Сокуровым – возникнут Акира Куросава, Лукино Висконти, Робер Брессон.) В общем, у сотрудников Музея Достоевского, деятельность которых заставляет снять шляпу, интересные перспективы.

<sup>1</sup> Хмелева Н.П. Достоевский в театральной декорации // Театр Достоевского в работах художников сцены. СПб., 2015. С. 10.