

Елена Горфункель

БРАТЬЯ, БРАТЬЯ И БРАТЬЯ

Начнем с Небольшого драматического театра. Спектакль Льва Эренбурга «Братья Карамазовы» «по мотивам романа Ф. Достоевского» можно было закончить в первом акте, если не в первой сцене: «отец семейства» Федор Павлович Карамазов сидит возле столба, вернее, столпа, и ему снится сон о четырех взнузданных жеребцах, его сыновьях. Федор Павлович, вопреки роману, не суетливый сластолюбец, а законченный бомж в секондхендовской шубе, с голой, едва прикрытой грудью и в поношенных штанах. Он стонет, кричит, просыпается в ужасе. Тут – видение конца, который постигнет всех Карамазовых. Эренбург разворачивает сюжет, как он умеет и любит, откуда-то из послесловия, из эпилога, который для режиссера является как бы художественным пророчеством. В первом же акте Алексей Карамазов меняет платье послушника на мирской наряд и купеческие сапоги, спивается, отрекается от Бога и вслед за Иваном повторяет: «Я тебе верю, но твой мир не принимаю». Важнейший диалог о молчании Бога,

о мальчике, затравленном собаками, провокационные откровения брата положат начало расколу в душе Алеши. Роковые слова он, измученный припадком, физиологическим последствием душевного потрясения, едва выговаривает. Малые габариты сцены НДТ на проспекте КИМа не мешают воображаемому обзору мира в поисках пристанища веры. В финале спектакля Алеша с этого же столпа светит огоньком в тот, отвергнутый мир – а не помолится ли кто за нас, за них? На всякий случай?

Метаморфозы старшего Карамазова (Константин Шелестун) и младшего, Алеши – суть режиссерского решения. Они же – и наиболее яркие актерские создания. Алеша Карамазов Михаила Тараканова – гимнаст, акробат, самый сильный из четырех братьев. Он поднимает на вытянутых руках Лизу Хохлакову, взбирается на столп с ловкостью обезьяны, совершает цирковые кульбиты. Алеша – могучий русский богатырь, физическая сила и воля которого скованы послушничеством. Как и порывы



*Сцена из спектакля
«Братья
Карамазовы». НДТ.
Санкт-Петербург*

к поцелуям с Лизой – все это ничуть не из романа, где Алеша медленно и постепенно подбирается к исходу – достаточно неопределенному, но оптимистическому. У Эренбурга и Тараканова все определено быстро и мрачно: пьяненький и убогий Алеша будет, как и отец, сидеть возле столба.

У музыки здесь своя роль – духовного ориентира, «верхнего» указателя. Тут и «Русский танец» Чайковского, шедевр задумчивой лирики – антипод той реальности, что показана на сцене. И Гендель со сладостной любовной арией Армиды – антипод рваной и ненастоящей любви героев спектакля. И романсы, слова которых прямоком ложатся в реплики Федора Павловича – «уж не жаль прошедшего ничуть... я хочу забвенья и покоя...». И сквозной дуэт «Когда душа просилась ты погибнуть или любить» (Дельвиг), сначала – из «высших» сфер – Георгия Виноградова и Ивана Петрова, а потом – душераздирающий – у Федора Павловича и Смердякова. Между желаниями, мечтами и данностью жизни – пропасть, над нею плачет музыка, и она образует небесно-облачный слой идеального над грязью земного. Языком балета рассказано в спектакле о порочных страстях и терзающих тела болезнях. В пластических конвульсиях выражена насмешка одновременно с состраданием.

Вступают в спектакль другие авторы: Салтыков-Щедрин с его «хочется то ли конституции, то ли осетрины с хреном...», Некрасов – «от ликующих, празднично болтающих, обгадряющих руки в крови, уведи меня в стан погибающих за великое дело любви...».

Музыкальные и литературные подсказки говорят о том, что режиссер и молодые исполнители охвачены страхом, общей тревогой. Она идет от утраты «великой любви», основы веры в то, что жизнь человеческая не бессмысленна. Страсти по любви и Богу в этом спектакле слагаются в патетическую мелодию, которую позволил себе такой не патетический автор, как Эренбург.

В «Братьях Карамазовых» он прибегает к тому, что удается ему, как никому друго-

му. К лучшему, в его понимании, способу иносказания – юродствующему натурализму. Возьмем для примера сцену зачатия и рождения Смердякова. Все так же сидя у столба, Федор Павлович рассказывает о любимой жене, а рядом – смердящее, убогое существо, телесно льнущая к нему Лизавета. Их случайное, в общем, соитие, и младенчески пищащий «выблядок», изображенный взрослым актером. Таков стиль режиссера: острая пародия, жесткая диагностика, несколько истеричный юмор, желание сыграть то, что осталось за пределами книги, и высмотреть в нем истоки того, что сбылось (так в «Иванове» Эренбург показывал семейство Сарры во всем его убожестве).

У Достоевского – свое юродство, свои пародии, своя жесткость, свой юмор (вспоминаю, как гневалась бывшая директриса музея Достоевского из того города, что послужил прообразом Скотопригоньевска, когда ей сказали, что в романах много смешного! Разве у Достоевского может быть что-то, кроме религиозного пафоса?). В НДТ режиссер романиста не усиливает, местами они вовсе не совпадают. Спектакль будто сопротивляется роману и одерживает победу в своей сквозной страсти-идее (общей безнадежной карамазовской судьбы, сходства отца и детей). Там, где не хватает сил сопротивляться, остается привычный на театре Достоевский – с криками, скандалами, пьянством... Не получились сцены в Мокром с поляками; ужасающе громко звучат сапоги «пьяненьких» на фанере помоста. Вообще пьянство у молодых артистов, я бы сказала, выполнено не качественно. В таких случаях вспоминается «На дне» А.В. Эфроса в Театре на Таганке: никаких стаканов или бутылок, никакой имитации неверной походки, но все были отчаянно, трагически пьяны – как это делалось?

Из неясностей у Эренбурга – фигура Черта, сценически вроде бы заданного в мужичке-заике, лишнего слова, но не звуков (он постоянно напрягается и пукает), а еще у него есть эстетические амбиции

■ *Петербургский дневник.
Достоевский*



*Ф. Дьячков – Дмитрий Карамазов.
«Братья». Театр «Приют комедиантов».
Санкт-Петербург. Фото М. Шахметьева*

(играет на скрипке). Черт здесь фарсовый, второстепенный, эпизодический персонаж. Да и Черт ли это? Или действительно «шутка» второго плана? Зато Призрак Федора Павловича – грузный, в шубе, с клочками волос на лысине, добродушный медведище, донимающий Смердякова своими визитами, получился, хотя литературно особых полномочий не имел.

Соединение юмористического и драматического – типично эренбургское. Когда Иван уезжает в Москву и долго прощается со всеми (череда фарсовых интермедий на тему «посидим на дорожку»), его провожает Смердяков Дмитрия Честнова. Назойливо кудахчет курица (в программке указан исполнитель этой роли), Иван пытается «вдарить» по ней топором, но промахивается и напоследок говорит брату: «Убей». Курицу Смердяков зарубил, но слово старшего брата легло на сердце приказом об отцеубийстве. Павел и Иван почти близнецы, их внешнее сходство подчеркнуто очками, которые Смердяков напяливает, когда садится рядом со средним братом, и дополняется одинаковой позой.

Общий вывод спектакля: карамазовщина неизлечима, это и предопределение, и

грех праотцов. Повторюсь: Эренбург с первых минут спектакля выкладывает на стол все карты. Образ карамазовщины готов сразу (потомственное сидение в обносках и нечистотах).

В Петербурге роман Достоевского – самый востребованный материал: помимо спектакля Эренбурга, психологическая постановка в театре «Мастерская» у Григория Козлова и – условная по эстетике – в «Приюте комедианта» у Евгении Сафоновой. Разгадку подобной популярности найдем у самого Достоевского: «Вся молодая Россия только о вековых вопросах и толкует». Стало быть, и теперь эти вопросы волнуют ее больше других – но писал-то почти старик, задавая романом планку интеллектуального и нравственного поиска. Все три спектакля в Петербурге сыграны молодыми актерами – сверстниками героев романа.

Е. Сафонова прямо объявляет в программке, что интересны театру идеи, а не фабула. Получилось соревнование голосов-идей – почти по М.М. Бахтину. Каждый из братьев, Катерина Ивановна и Грушенька несут свою идею, которую стремятся разрешить самолично, к тому же, преподнести ее театрально. Все наглядно отчуждены друг от друга. У каждого свое место, свой микрофон, свой выход к залу и открытое к нему обращение. Сперва кажется, что спектакль собран из отдельных монологов. Они перекрещиваются, сталкиваются, высекают слабый огонь конфликта. Первый акт чрезвычайно статичен. Е. Перевалов (Алеша Карамазов) встает близ правой кулисы и выговаривает (слабо, без видимых эмоций) романские тезисы о любви и прощении. Лицо его освещено сильным белым светом. На протяжении двух часов картина не меняется – это серьезный вызов и испытание для зрителя.

В другом духе, с голосовыми модуляциями, с рычанием и воплями ведет монолог Дмитрия Карамазова Ф. Дьячков.

Метания и искания его героя выражаются в пластике: он падает в кресло, извивается,

припадает телом к сидению, елозит по нему, доходит до какого-то старинного транс. Спокойней и отдаленней всех Иван В. Коровицына. Он находится в основном в глубине сцены, в тени – такова его позиция неучастия в карамазовской сваре. Грушенька и Катерина Ивановна (В. Параничева и Н. Толубеева) – единая женская сущность. Они в разных платьях (ярко-красное, короткое у Грушеньки, и темное, длинное у Катерины Ивановны), в сцене свидания они физически сцеплены, тело Катерины Ивановны «прилепляется» к спине соперницы. Так противостояние становится слитностью.

«Приют комедиантов» – театр без постоянной труппы, но Сафонова привлекла актеров разных театров еще и потому, что исполнители заранее определены своими амплуа на постоянных сценах. Так вот, Смердяков у Сергея Волкова (Театр им. Ленсовета) никакой изначальной «смердяковской» природы не имеет. Актер эту пресловутую природу не играет. Смердяков у него не терзаем падучей, не страдает комплексом неполноценности. До поры до времени он стоит в левой кулисе, в зоне не полной видимости. Как только история (фабула об убийстве отца все-таки просматривается) доходит до расследования, Смердяков выступает из тени. Старшего Карамазова нет на сцене, и в теоретически основательной программке объяснено, что отсутствие отца – символ «вседозволенности». Два акта персонажи спектакля – то по очереди, то сменяя друг друга – говорят. «Голоса-идеи» утверждают себя через слово. Типажность важнее, чем характер или образ (например, слабый, кроткий как Мышкин, Алеша Карамазов – роль князя Мышкина Перевалов играет в «Мастерской»). Достоевский доведен до предела возможной абстракции. Но в третьем акте персонажи освобождаются от статики и впадают в другую крайность: весь мир будто впадает в судорогу. Реплика Дмитрия «Бога жалко» звучит уместно: куда Богу с таким человечеством?! В финале есть еще один значительный режиссерский жест:

выходя к микрофону, каждый из пяти героев (Алеша оставлен напоследок) говорит всякие правильные слова: о любви, о том, что надо быть хотя бы чуть-чуть хорошими, тогда мир устроится. Но эти призывы тут же, на наших глазах, опровергаются обезьяньими гримасами, вместо лиц, как в «Пятом элементе» Люка Бессона, мы видим кривляющиеся рожи. Попытки держаться за слова о добре и любви у Алеши больше похожи на попытки сдерживать рвоту. Что это? Несогласие с утопиями Достоевского? Насмешливое ему возражение? Современная драма идейной пустоты? И то, и другое, и третье.

Режиссеры интерпретируют Достоевского разными способами. Евгения Сафонова сужает его до изложения основных идей. Лев Эренбург, напротив, прибавляет разных событий, приключений и преступлений, продлевает их чуть ли не до сегодняшнего дня. Наиболее адекватен, то есть верен роману и открыт для актерского постижения характеров, спектакль Григория Козлова. Абсурдистский, натуралистический и реалистический подходы к Достоевскому объединены смелой, самобытной режиссурой. Хотя... равенства все-таки нет. Нет одинаковых художественных итогов.

О «Братьях Карамазовых» в «Мастерской» на страницах «Вопросов театра» мне уже приходилось писать. Добавлю некоторые соображения в связи с двумя другими постановками в Петербурге. Козлов относится к тому типу художников, которым важнее всего понять автора, расслышать его обращение к людям. Он не избирателен по отношению к источнику, принимает его целиком. Форму и композицию спектакля задает сам писатель. В постановке «Мастерской» подтверждается исключительная и парадоксальная театральность этой прозы. Достоевский словно сам заготовил структуру сцен и действия и предоставил актерам фактически выписанные роли. Основные линии, главный сюжет сохранены. То, что не вошло в спектакль целиком – история капитана Снегирева и его Ильющечки, а также финал

■ *Петербургский дневник.
Достоевский*

спектакля, монолог Алеши, произносимый на похоронах мальчика, – присутствует в сценических отголосках. Спектакль остается в сфере человековедения. Поэтому, как мне кажется, из инсценировки была полностью исключена мистика – встреча Ивана с Чертом. Мистический, однако в качестве приложения к «Братьям Карамазовым» на малой сцене «Мастерской» идет спектакль «Иван и Черт», поставленный учеником Козлова, актером и режиссером Андреем Горбатым. Достоевский для режиссера и его театра – ближайший собеседник. «Карамазовы» – четвертое обращение к нему после «Преступления и наказания», «Бедных людей» и «Идиота». В спектаклях Козлова, в том числе и в «Братьях Карамазовых», обязательны преувеличения и свободный юмор, актерские импровизации, дающие новую жизнь литературе. Неизменным остается тепло и добро – выход и выбор. Это художественное кредо Григория Козлова, он не отступает от него нигде и, разумеется, в спектаклях по Достоевскому.

Формулу «жестокий талант», прирощую к Достоевскому, Козлов справедливо опровергает. Бог умер, а человек, мучимый собственной жестокостью, не знает, в чем спастись. Погибнуть или любить – эта альтернатива роднит все три, столь несхожие,

петербургские постановки. В земном мире, в теле и душе, в уме, в фантазиях о себе, в собрании себе подобных – и зло, и добро. Состоит ли мир из братьев или из палачей и жертв – кто и когда решит?

Может показаться, что в моем толковании «тепла и добра» у Козлова содержится противоречие. Думаю, что такое тепло и добро совсем не нуждается в Боге и основано на старинном «гуманизме». «Ваш» мир Достоевский у него тоже не принимает, но вера в Человека явно сильнее, чем у других, она менее отчаянна, чем у Эренбурга и не так рационалистична, как у Сафоновой. Торжество человека для Козлова есть торжество мироздания.

«Братья Карамазовы» в современном и петербургском воплощении колеблются от предельного отчаяния до крайнего сострадания. От человеколюбия к холодному скептицизму. Но Черт в XXI веке – мало увлекательная фигура, он никому не нужен. Он то вытеснен на малую сцену, то на второй план, то вообще забыт. Преисподняя давно уже наверху. Несмотря на различия в языке и уровне исполнения, «братья» по искусству в разных точках одного города – на Садовой или Народной улицах, на проспекте Кима, – исповедуют единую веру и единую тревогу.



*Сцена из спектакля
«Братья Карамазовы». Театр
«Мастерская».
Санкт-Петербург.
Фото А. Филипповой*