

Андрей Юрьев

## ЕВАНГЕЛИЕ ПРОТИВ ТОПОРА

### «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ

Никогда еще петербургская сцена не знала такого обилия спектаклей по Достоевскому. Конечно, его не забывали и десять, и двадцать, и тридцать лет назад, но нынешний интерес к нему, пожалуй, беспрецедентен. Хочется думать, что мы имеем дело с отражением важного сдвига в общественном сознании, а не с результатом случайных комбинаций чьих-то личных предпочтений, намерений и амбиций. Увы, это не совсем так, хотя объективных внетеатральных оснований для такого предположения предостаточно.

---

Очевидно, что постсоветское российское общество до сих пор остается расколотым и дезориентированным. Если задуматься об исторических аналогиях, мысль о сходстве с пореформенной Россией, Россией эпохи Достоевского, напрашивается сама собой. Те же вопиющие социальные контрасты, обесценивающие как «государственническую» риторику власти, так и «либеральную» риторику ее квазиоппонентов; та же разьедающая общественный организм атомизация, устанавливающая господство примитивного социал-дарвинизма; та же утрата ценностных ориентиров, грозящая стране культурно-цивилизационным крахом. «Мы переживаем самую смутную, самую неудобную, самую переходную, самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа»<sup>1</sup>, – писал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1873 год. Теперь, в канун столетия русской революции, которая подвела черту под той эпохой, мы вправе повторить слова Достоевского, обратив их к нашему времени.

«Куда ж нам плыть?» – не скопищу боющихся за выживание индивидов, сбитых государством в рыночные корпорации, а народу, желающему сохранить в современ-

ном хаотичном «глобализированном» мире тысячелетнюю духовную идентичность. И сохранилась ли она, эта идентичность? Если да – то сохраняема ли далее?

К сожалению, эти вопросы почти не волнуют современную российскую сцену, и проза Достоевского используется ею с иными целями. Заметных художественных прорывов в выявлении связи проблематики Достоевского с острейшими противоречиями нашей сегодняшней жизни отечественная режиссура не демонстрирует. Не видит, что в изменившихся условиях «проклятые вопросы» несколько не устарели. Правда, формулировать их приходится заново и по-новому. Как сказано у одного философа: «Мудрость говорила бы одно и то же во все времена, если бы ей не приходилось интерпретировать единую истину на языках разных веков»<sup>2</sup>.

В таком контексте спектакль, поставленный в Александринском театре венгром Аттілой Виднянским, выглядит исключением и оказывается на редкость актуальным. Сравнив его с другими прочтениями романов «великого пятикнижия», предложенными петербургской сценой в последние годы, находим, что позицию режиссера



выгодно отличает отказ от игры на понижение – будь то давно «обкатанное» театром редуцирование прозы Достоевского до детективно-мелодраматического триллера либо «эпатажные» фантазии «по мотивам», за коими часто скрывается банальный подростковый нигилизм или столь же инфантильное бегство за вчерашней интеллектуальной модой. Виднянскому, для которого важен императив сохранения европейской – а стало быть, и русской – культурной идентичности, определяемой в первую очередь христианством, не грозит сомнительный комплимент, что заслужила Евгения Сафонова за своих «Братьев» в театре «Приют Комедианта»: «Начиная спектакль с попытки установить коммуникацию с текстом “Карамазовых”, в финале Сафонова приходит к выводу о невозможности всякого с ним контакта»<sup>3</sup>.

Виднянский не склонен к изрядно надоевшему «деконструктивистскому» шарлатанству; он не рвет связи между современностью и художественным миром Достоевского, а заново устанавливает их.

*Сцена из спектакля.  
Фото С. Богомяко*

Считая проблему утраты веры главной для сегодняшнего европейского общества (о чем прямо сказал в предпремьерном интервью), режиссер пытается перебросить мост от современного «профанного» театра к религиозному театру Средневековья (как и в спектаклях «Убийство в соборе» по драме Элиота и «Йоханне на костре» Онегера – Клоделя, поставленных в Венгрии). Замах, согласитесь, впечатляющий, требующий убедительного совмещения «языков разных веков». Результат оказался интересным, хотя художественно противоречивым и слишком трудным для восприятия зрителем, неподготовленным для такого рода экспериментов.

Первые рецензенты высказались «против», сочтя аморфной, даже бессмысленной выстроенную Виднянским театральнo-драматургическую конструкцию: «...это какой-то режиссерский симулякр: вроде все движется и строится именно режиссером,

а в сухом остатке – никакого режиссерского высказывания, а только “образы” и “актеры” Александринского театра в ролях Достоевского»<sup>4</sup>. «Все дело в том, что сказано, продекламировано, пробормотано, спето, станцовано, выкрикнуто было предостаточно, но никакой идеи, даже скромной, режиссеру внятно сформулировать так и не удалось»<sup>5</sup>.

Признаю частичную правоту предъявленных претензий. Массивный, громоздкий спектакль перегружен подробностями, не всегда складывающимися в единое целое. «Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающий материи разбежаться. Разрывая узы этого естественного деспотизма, явление гибнет»<sup>6</sup>. Выходя из театра, невольно вспоминаешь определение Константина Леонтьева – едва ли не лучшее из всех, что давались понятию формы. Увы, режиссерского «деспотизма» не хватило на все пять с половиной часов, из-за чего сценическая «материя» то там, то здесь «разбегается». Обилие эпических монологов не всегда оправдано, не все они работают на мысль – стремление по максимуму загрузить спектакль романским текстом, «эпизируя» его на манер средневековых мистерий, сыграло с Виднянским злую шутку. Некоторые сцены оказываются лишними (особенно – не прибавляющий смыслов, а только рвущий и без того непрочную жанрово-стилевую ткань спектакля «интерактив», когда Виталий Коваленко – Порфирий под аккомпанемент поющих и пританцовывающих на авансцене девиц из массовки разгуливает по освещенному залу с большим бутафорским топором и, ерничая, предлагает подержать его в руках то одному, то другому зрителю).

Одного просмотра мало для «считывания» логики режиссерской мысли. Только досмотрев спектакль до финала, можно разглядеть подготовившее его «сквозное действие».

Хронотоп спектакля резко отличается от хронотопа романа. Здесь нет примет Петербурга XIX века, с которым неразрывно

связаны в нашем восприятии события «Преступления и наказания». Впрочем, здесь нет и примет какого-либо другого конкретного города. Перед нами – предельно обобщенная картина той реальности, пленниками которой являемся все мы. Герои Достоевского жили в пограничье между обществом традиционным и современным. Персонажи спектакля – потомки тех, кто давно перешагнул этот рубеж. Их обиталище – распахнутое во все стороны огромное холодное черное пространство, заполненное хаотично громоздящимися стенами и балками из белого пластика. Это мир, утративший все признаки единства, в котором все мертво, все разрушено, все разъято на части, в буквальном смысле разрублено – потому так странно сходны между собой вертикально ополовиненные большие белые пластиковые стулья и так же вертикально разъятая на части огромная белая (тоже пластиковая) лошадь из сна Раскольникова. Вся эта сюрреалистическая «архитектура», выстроенная сценографами Марией и Алексеем Трегубовыми, – будто последствие ударов гигантского белого топора, который появляется в глубине сцены в начале и в конце спектакля. Бога в самом деле нет и никогда не было, есть лишь холодный мир и равнодушный ко всему топор, который в какой-то момент обрушился на вселенную.

В этом мире люди неприютны. Все на виду у всех, укрыться почти негде (своеобразная инверсия simultaneity как одного из формирующих принципов средневековых религиозных действий). И у Раскольникова нет похожей на гроб «крошечной клетушки, шагов в шесть длиной», в которую поселил его писатель. Зато есть укромное место для убийства – ненадолго появляющаяся на сцене комната старухи-процентщицы.

Перед совершением рокового шага герой Достоевского долго мучается, страхась задуманного. Раскольников, сыгранный Александром Поламишевым предельно сухо и максимально сдержанно, вне предлагаемого

романом сложного психологического портрета, душевной тонкостью и глубиной не обладает, сомнений не испытывает. Да и после убийства не впадает в лихорадку, сохраняет самообладание. Этот современный молодой человек – дитя своей эпохи, почти совсем забывшей о традиционной морали. Он привык к существованию в мире, где царит произвол. Он – плоть от плоти его, другого не знает. Насилие воспринимает как естественную повседневную норму, считая, что победителем, обладающим достаточной силой, чтобы возвыситься над «тварью дрожащей», может быть лишь тот, кто способен довести кулачное право до крайнего предела – убийства. Убить – все равно что раздавить помидор или разбить арбуз (что и проделывает Раскольников перед убийством). Вся «теория» к тому и сводится, остальное – казуистика, давно утратившая оригинальность. А что еще делать? Не носиться же с опровергнутой ходом истории гуманистической иллюзией прогресса, олицетворенной улыбкой Юрия Гагарина на разумихинской футболке. Все просто, никаких сантиментов.

Режиссер строит свой спектакль по принципу «вызов/ответ». Вызов – предлагаемые современностью обстоятельства, блокирующие все возможности трагического (тем более – мистериального) катарсиса. Ответ – в поисках выхода из тупика, которые могут, как показывает финал, увенчаться успехом. Проблема, однако, в том, что режиссер слишком рационалистично, не без схематизма, пролагает герою путь к спасению.

Холодность, в которой критика упрекает спектакль, обусловлена заметным пренебрежением режиссера живой и полнокровной актерской эмоцией. Картина мучительных человеческих страданий, разворачиваемая перед нами на протяжении многих часов, мало трогает и мало волнует. Крик, вызванный отчаянием, кажется только громким звуком, метания по сцене – простыми физическими действиями. Эта особенность спектакля, затрудняющая его

непосредственное восприятие, обусловлена не только нежеланием режиссера скатиться в мелодраму, но и важной составляющей концепции. У Виднянского жертвы не так уж неповинны, потому что почти все они являются и палачами (исключение – Соня Мармеладова). Доведенные до крайней униженности, они самоутверждаются за счет других. Чем глубже унижение, тем сильнее жажда выместить свою обиду на ближнем, властвовать над ним. Логика, надо признать, не противоречащая Достоевскому, вполне согласующаяся с его беспощадным психологическим анализом. Но у Достоевского к ней сводится не все, его человек слишком «широк», чтобы раствориться в этой логике без остатка, сострадание к несовершенному человеку – одна из основ, на которых держится художественный мир русского писателя. Виднянский менее щедр на сострадание, слишком отстранен и сдержан. Порой возникает подозрение, что он поддерживает озвученную Лебезятниковым максиму: «Сострадание в наше время даже наукой запрещено» (Лебезятников в исполнении молодого актера Ивана Ефремова сохраняет верность этому тезису, даже разоблачая «благотворительность» Лужина, ибо решается на этот поступок не из добрых чувств к Соне, а из жажды насладиться унижением своего чванливого визави). Раскольникова, который зорко следит за всеми событиями, происходящими с другими персонажами, режиссер проводит не через опыт сострадания (этот путь для героя закрыт до финальной сцены), а через осознание того, что каждый, кто категорично настаивает на своем праве, может в любую минуту оказаться униженной и незащищенной жертвой – какой бы силой и уверенностью в себе не обладал. Только это и может вызвать у современного героя сомнения в незыблемости «теории».

«Лизавета! Соня! – шепчет в полубреду Раскольников Достоевского. – Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!..». Трудно представить себе что-либо подобное



в сознании Раскольникова–Поламишева. Соня для него – не поддающаяся никакому рациональному объяснению загадка, по отношению к ней он чувствует изумление и растерянность. В исполнении Анны Блиновой – это единственный персонаж спектакля, излучающий мощное душевное тепло. Внешне невзрачная, она поначалу мало приметна и выделяется из толпы «черных ватников» лишь тем, что, выйдя на авансцену в исподнем белом белье, устало, неумело и стыдливо выставляет обнаженную ногу (наглым манерам уличной проститутки научиться так и не смогла). Неожиданным эмоциональным взрывом, поражающим особенно сильно после долго царившего на сцене холода, становится сцена чтения ею истории о воскрешении Лазаря в финале первого акта. Одетая во все черное молодая актриса, глядя в темное пространство зала, произносит евангельский текст слегка дрожащим грудным голосом, очень просто, без пафоса, без слезливо сентиментальных интонаций, с такой предельно сосредоточенной, искренней, неколебимой уверенностью в чуде, что сопротивляться духовной силе

*Сцена из спектакля.  
Фото С. Богомяко*

ее героини, кажется, невозможно. Однако в начале второго акта Раскольников отвечает ей тем, что, выйдя на авансцену, длинным гвоздем приколачивает Новый Завет к дощатому полу (тут заметен своего рода «прогресс»: иррелигиозное сознание утрачивает нейтралитет в отношении веры).

Силой, более эффективно действующей на Раскольникова, обладает Порфирий Петрович. Виталий Коваленко строит роль на краске, извлеченной из автохарактеристики персонажа: «буффон-с». Он надсадно паясничает, развязно фиглярствует, откровенно издеваясь над своей потенциальной жертвой; а после реплики «Кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?» долго заливается, указывая на Раскольникова, эксцентричным, раскатистым, демонстративно вызывающим, похожим на громкий петушиный крик хохотом, не оставляющим ни малейших сомнений в том, что убийца ему известен. Красная шапка на голове Порфирия воспринимается как шутовской



и одновременно палаческий убор, и жертва не может не понять, что попала в ловушку. В последующем видении Раскольникова, как будто в продолжение начатой казни-разоблачения, над ним смеются и убитая старуха-процентщица, и «массовка».

В романе образ Порфирия Петровича сложен, многомерен и таит в себе загадку. Виднянский и Коваленко разгадывают ее, отталкиваясь от слов Разумихина о Порфирии (они произносятся бегло, будто впроброс, но служат ключом к пониманию скрытой сути персонажа): «Прошлого года уверил нас для чего-то, что в монахи идет: два месяца стоял на своем!». Когда Порфирий является перед Раскольниковым с намерением предложить тому повиниться, он возникает в темном стенном проеме облаченным в черную католическую монашескую сутану. Фиглярство, доведенное до кощунственного inferнального карнавала? Очередная галлюцинация? В спектакле миражи и реальность так прочно сплавлены, так похожи друг на друга, что различить их трудно, пожалуй, невозможно. Да и в поведении Порфирия уже не заметно следов прежней «буффонады». Разговор с преступником он проводит без малейшего нажима, предельно просто и с неподдельно доброжелательным спокойствием. Многоопытный пастырь знает темные закоулки человеческих душ. Вдруг становится ясно, почему прежде Порфирий назвал себя «человеком законченным», акцентируя в последнем слове его приставку и очерчивая руками в воздухе какие-то узкие границы. Границы самого себя, точнее – выбранной им когда-то социальной роли, в которую больше не вмещается его внутреннее «я», изменившееся под грузом печального жизненного опыта – опыта много чего насмотревшегося следователя. Натужное фиглярство отброшено, и появляется усталый от нелегкой ноши человек, ненадолго принимающий на себя миссию отшельника и наставника. Когда Порфирий отдирает клещами от пола Новый Завет и протягивает его Раскольникову,

веришь, что это не очередная уловка расчетливого актера-сыщика и не иезуитское *captatio benevolentiae* (снискание расположения), а чистосердечное предложение ближнему принять якорь спасения. Когда же он называет себя в этой сцене «человеком законченным» (уже с другой приставкой), то в самой интонации чувствуется сожаление: миссия подходит к концу, желанная роль сыграна. А ведь всерьез хотел уйти в монахи, хотел... Да не смог. Решимости не хватило. А может быть, веры...

В спектакле меж тем есть еще один «фигляр» – Свидригайлов (Дмитрий Лысенков). Но его фиглярство не показное, а затаенное, внешне сдержанное. Действительно страшное – этакий сниженный, измельченный вариант Николая Ставрогина. В романе Свидригайлов – дородный осанистый барин лет пятидесяти с широким, скуластым, довольно приятным лицом и глазами, смотрящими холодно, пристально, вдумчиво; здесь – хлипкий вытянутый хлыщ в клетчатом пальто, немногим старше Раскольникова, с лицом, почти всегда напоминающим неподвижную маску, и тусклым, осовевшим взглядом. Ни в какие моральные принципы – не говоря уж о высоких душевных порывах («Шиллер-то, Шиллер!») – он не верит, как и любой сегодняшний скептик. Когда он с насмешливым равнодушием бросает Раскольникову: «Стало быть, под дверью нельзя подслушивать, а старушек можно топором лущить?», публика подчиняется неотразимости его циничной правоты.

Уже в самом начале спектакля режиссер представляет этого персонажа «двойником» героя: Раскольников, появляясь на сцене слева, держит опущенной правой рукой топор; Свидригайлов флегматично прогуливается среди толпы справа с положенным на плечо охотничьим ружьем. В самом факте двойничества никакого режиссерского открытия, разумеется, нет. В романе, как известно, развернута многофигурная система двойников героя, и Свидригайлов – только один из них. Но Виднянский неспроста

старается выделить из этой сложной системы пару «Раскольников/Свидригайлов», внешне обозначив ее в начале и максимально концентрируясь на ней к концу спектакля.

Тема палача, являющегося одновременно жертвой, доводится в образе Свидригайлова до предельного усиления. Кажется, в прежних инсценировках романа никто не обращал особого внимания на то, что этот «черту преступивший» любитель несовершеннолетних девочек – игрок. Ставший жертвой супруги Марфы Петровны, которая спасла его, проигравшего немислимую сумму, от долговой тюрьмы выкупом в «тридцать тысяч сребреников», а после венчания увезла мужа в деревню. «И заметьте, всю-то жизнь документ против меня, на чужое имя, в этих тридцати тысячах держала, так что задумай я в чем-нибудь взбунтоваться, – тотчас же в капкан! И сделала бы!».

Именно это обстоятельство проливает свет на отношения Свидригайлова с сестрой Раскольникова. Любви тут нет. Этот Свидригайлов любить не способен органически. И даже животное сладострастие не играет тут важной и определяющей роли. Есть азарт игрока, жаждущего подчинить своей воле сильную женщину – словно воскресшую в этой Дунечке прежнюю его тираншу Марфу Петровну – подчинить, не прибегая к слишком примитивной для такого случая физической силе и чрезмерно грубому шантажу. В сцене ментальной «дуэли» с гордой и неприступной девушкой Свидригайлов меняется столь же разительно, как Порфирий – в сцене последнего разговора с Раскольниковым. Речь, движения актера становятся другими, он становится похож на отвратительное змеевидное существо. Встречая резкий отпор, он мечется, темп речи заметно ускорен, в глазах появляется прежде отсутствовавший блеск – Свидригайлов играет ва-банк, и от исхода этой игры зависит его физическое существование.

Дуня, какой ее представляет Василиса Алексеева с первого своего появления на сцене, могла бы стать достойной соперни-

цей Марфы Петровны и в любой момент заняла ее место, если б только захотела. Прямая осанка, уверенные движения, взгляд холодный, энергичная речь. Чувствуется, что решение принести себя «в жертву» ради «милого Роды» – средство унижить мать и брата своим «благородством». О таких говорят – «смирение паче гордыни». Вот только Лужин ей отвратителен больше Свидригайлова, и – коли уж выдался случай – она предпочитает прямодушно доверчивого и влюбленного в нее Разумихина (о котором так и хочется прошептать: «ох, бедолага...»).

Участь Свидригайлова предreshена. И после его «дуэли» с сестрой Раскольников решается на прежде неприемлемый для него шаг.

Финальная сцена выстроена режиссером как обратное отражение начала. Мизансцена не только синхронизирует последние события спектакля, но недвусмысленно отсылает к средневековому принципу симультанности (с традиционной для старинного театра символикой «правого» и «левого», незадействованной в начале). Слева – катающийся по полу, натужно пытающийся покончить с собой, корчащийся, как бес от своего бессилия, Свидригайлов. Справа – Раскольников и Соня, еще правее – группа тех самых «черных ватников», любопытных посторонних зрителей, что раньше пели, пританцовывали, смеялись, а теперь – замерли. В глубине сцены, за спинами облаченной в черное Сони и Раскольникова, возникает, как угроза, гигантский белый топор, что уже появлялся на сцене в начале спектакля...

Раскольников надевает на себя нателный крест, затем – черный ватник, берет из рук Сони Новый Завет. Раздается громкий выстрел, сопровождаемый огненным всполохом из дула пистолета, тело мертвого Свидригайлова застывает на полу, Раскольников выходит на авансцену и – после непродолжительной паузы – тихо, просто, с какой-то детской робостью бормочет: «Это я убил...».

Финал представления, оспаривая его начало и «рифмуясь» с финалом первого акта, порождает катарсический эффект. Спектакль завершается как модернизированный миракл. Чудо произошло: Лазарь воскрес, и теперь современному Савлу дан шанс обратиться в Павла. Правда, ему придется осилить долгий путь: научиться не только элементарным традиционным истинам, но и Истине. Начиная почти с нуля – как младенцу, впервые вставшему на ноги и пока не умеющему ходить. Научиться, в том числе, состраданию – не к абстрактной «твари дрожащей», а к самому убогому, безнадёжному ближнему, даже к ничтожному, опустившимся, презираемым «гордыми людьми» «ватникам» – потомкам тех самых «серых зипунов», которых решительно брал под защиту Достоевский в своей поздней публицистике.

При всем рационализме, несмотря на мощное сопротивление всех «предлагаемых обстоятельств», спектакль приходит к точке, в которой смыкается с христианско-гуманистической традицией русской литературы. Режиссер указывает, вслед за русским классиком, на дилемму, от разрешения которой зависит не только судьба отдельного, как сказал бы Киркегор, «единичного», но и судьба всего современного европейского – в том числе нашего – «постхристианского» общества: или самоуничтожение, или дающее шанс на жизнь восстановление христианской идентичности. Третьего не дано.

Режиссер, однако, не учел одного обстоятельства: важнейшие для него смыслы считаются лишь религиозно ориентированным сознанием, обладающим, кроме всего прочего, достаточным историческим (в том числе театральным) кругозором. Между тем, сегодняшняя публика слишком разнородна, чтобы «современная мистерия» смогла стать мистерией без кавычек. Мистерия предполагает изначальное религиозно-мировоззренческое единство сцены и публики. В наше время такое невозможно, а достучаться до сегодняшнего

иррелигиозного сознания – задача, едва ли поддающаяся решению театральными средствами, во всяком случае – намного более трудная, чем полагает режиссер (непростая безграничный цинизм Свидригайлова–Лысенкова, даже оспоренный трепетной верой Сони–Блиновой, вызывает заметные симпатии у значительной части публики и критики). Кроме того, жанровая пестрота и рыхлость спектакля – как будто «отзеркаливающие» длину, рыхлость драматургической формы и «полижанровость» средневековой мистерии, создававшейся отнюдь не по аристотелевским законам, – может дать материал для иных, диаметрально противоположных истолкований, вряд ли согласующихся с концептуальными намерениями режиссера<sup>7</sup>.

И все же попытка театра приблизиться к Истине, наводя мосты между разными эпохами и пользуясь «языками разных веков», заслуживает горячей благодарности, она открывает перед российской сценой неожиданные и очень важные для нее перспективы, связанные с возможностью выхода из постмодернистского тупика.

Будем надеяться на продолжение.

1 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 21. С. 57–58.

2 Лосев А.Ф. Имя. Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы / Под ред. А.А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 1997. С. 520.

3 Ренанский Д. Dostoyevsky-trip // COLTA. 08.12.2014. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/5618>

4 Вольгуст Е., Дмитриевская М. Полифонический гул. Диалог о премьеры // Петербургский театральный журнал. Блог. 16.09.2016. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/polifonicheskij-gul-dialog-opremere/>

5 Штенбург Л. Бал у Капернаутовых // COLTA. 15.09.2016. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/12425>

6 Леонтьев К.Н. Полн. собр. соч. и писем в 12 т. СПб.: Владимир Даль, 2005. Т. 7, кн. 1. С. 383.

7 Например, см.: Скорход Н. Евангелие от топора // Петербургский театральный журнал. 2016, № 4 (86). С. 16–20.