Наталья Скороход

# У Додина

«Братья Карамазовы» в Театре Европы

**Всматриваясь в черное пространство так долго не начинавшегося спектакля, я разглядела лишь стул и чемодан: один предмет стоял верхом на другом – черные, неподвижные, окруженные темнотой. Первым ожил прибор направленного света, закрепленный сверху на кольце, и, когда описав круг, луч обнаружил стул, там уже мерцала человеческая фигура: черная скуфейка, подрясник. Повторюсь, это важно: пятно света, рыская в полной тишине по темной сцене, внезапно выхватывает силуэт: актер Евгений Санников сидит на стуле, на коленях – старый черный чемодан. Встает. Снимает монастырское – натягивает черный бадлон, надевает шинель.**

## Бог в чемодане

Ритуал переодевания устроен так, что зритель отмечает и мощный мужской торс Алексея Карамазова, и предательски торчащие в разные стороны подростковые уши. Церковную одежду он складывает в чемодан. Все это актер проделывает медленно, долго, в полной, вызывающей тишине, а потому разухабистый мотивчик «раскинулось море широко» – возникает как гром среди ясного неба. Вот теперь видны две стены в крупный горошек: слева и справа пространство сцены ограничивают световые системы, в них вмонтированы прожектора. И – да, начинается светопреставление: не гора, но левая стена – сходит с места, наезжает на Алексея, едва не снося тому голову, однако в центре оказывается проем и вот герой Санникова уже «в миру» – такое же пустое черное пространство, лишь с одной стороны нагромождение стульев разного фасона, не под старину, действительно старых. Мизансцены будут строиться из этих стульев в разных конфигурациях как на шахматной доске. Прямые линии, прямые углы, повороты на 90 градусов, хождения вдоль или по перпендикуляру к зеркалу сцены.

Спектакль начинается как будто традиционно для сценических версий романа: Алеша Карамазов переходит из монастыря – в мир, из рая в ад, из света во тьму[1]. Из пространства моноидеи – в комнату, напичканную идеями разного свойства и калибра. По центру этой комнаты – люк, оттуда, читай, из Преисподней, по очереди появляются другие Карамазовы, каждый с репликой, обращенной к младшему. Сначала – папа Федор Павлович – герой Игоря Иванова при первом появлении сдержан, строг, интеллигентен, его ирония так тонка, что едва уловима: «Ты вышел из монастыря?», «Что мне сделать, чтобы заслужить жизнь вечную?», младший же отвечает без всякой иронии, как учили: «Не лги, не возжелай, не убий…»

Далее он почти не участвует в действии, впрочем, и у Достоевского так: «ангел на земле» слушает, утешает, ходит по поручениям, словно поджидая свою судьбу. За исключением одного личного потрясения: внезапно «протух» отошедший в иной мир старец Зосима, его духовный наставник, однако у Додина для Алеши нет этой личной драмы. Неподвижно сидящий на стуле младший Карамазов – нечто вроде пифии – время от времени отворяет уста и нехарактерным для Евгения Санникова низким, почти искусственным голосом возвещает истину о других: людях, событиях, идеях.

«Братья Карамазовы». Малый драматический театр – Театр Европы. Сцена из спектакля. Фото В. Васильева

История Алексея в этом спектакле укладывается в ситуацию искушения: все семь смертных грехов карамазовской скверны предстанут во плоти перед вышедшим из монастыря послушником и чуть было не доведут до падения. Иван будет показательно дразнить «билетом, который возвращает Господу», иными словами, идеей негодности сущего мира для его, Алешкиного, Бога; Дмитрий – сокрушать такими человеческими, вызывающими понимание и даже сочувствие грешными страстями; Федор Павлович искушает собой, генетической связью, карамазовской кровью, что течет в жилах сына; Смердяков – отвратительно простодушной, почти пародийной верой своей в Христа; Грушенька – женской плотью, в сладких недрах которой, возможно, притаилась сестринская душа. Сюжет скорее из «Идиота», и это не скрыто: в репликах Алексея нет-нет, да и мелькнут нарочито узнаваемые слова Мышкина. А ближе к финалу возникает такая сценка: нагло раздевшись перед девственником, красавица Грушенька вожделенно ловит своим хищным ротиком его палец. Факт, немыслимый в романе о Карамазовых, однако можно представить себе такой «диалог» между Мышкиным и Настасьей Филипповной в «зонах умолчания» «Идиота».

«Комната с пауками» не сломает младшего Карамазова, она добьется его проклятия. Алексей призн*а*ется («заняв» немного слов у романной Лизы Хохлаковой), что хотел бы поджечь этот город и смотреть

на зарево, поглощающее и строения, и людей. Коннотации тут столь же прозрачны: Содом, Гоморра, обернувшаяся соляным столпом жена Лота. Спектакль закончится возвращением человека к чемодану, где терпеливо ждет его монастырская атрибутика, а стена, прозрачная для Алеши, образует несокрушимую границу между ним и миром остальных Карамазовых, что весело отплясывают за ней под тот же матросский мотивчик.

Так закольцован театральный сюжет Льва Додина по роману Федора Достоевского. Метафоры прямые, ясные, лобовые – как контрасты света и тьмы. А бьющий сверху луч, выхватывающий предметы и явления из темноты, в конце первого акта значимо скользнет по рядам зала.

Такова одна оптика, одна правда: Алексея Карамазова. Принципиальная, но не единственная.

## Минимализм

Визуальное решение «Карамазовых» трудно назвать оригинальным: минимализм стал едва ли не must have в палитре любого театрального режиссера, а черное пространство безусловно идет романам Достоевского. Помнится, в «Братьях» у Евгении Сафоновой в черном кабинете стоял красный диван. Стиль не нов, но подкупает виртуозность, с которой здесь начертан визуальный рисунок. Минималистичны мизансцены, реквизит, цвета и музыка.

В изобилии лишь текст Достоевского. Однако и он сформирован вокруг немногих предметов. Материя плотской страсти – одна из важнейших, выделенных из романа, ей соответствует предметность: изящные дамские ботинки, подвязки, чулки. Платья и пальто Грушеньки и Катерины Ивановны – одинаковых фасонов, но различных оттенков: у благородной девицы – в черно-бордовых тонах, у грешницы – в черно-коричневых. На черном фоне прекрасно работает материя обнаженной плоти, впрочем, эту краску используют экономно: у обеих героинь есть эффектный «эпизод раздевания», но, думаю, зрителя более поражают изысканные фасоны и сдержанные цвета женского белья, нежели то, что оно не в силах прикрыть. Шок, если и возникает, не от обнаженной щиколотки, голени или коленки, а от параллельно звучащего текста Мити, в котором сконцентрирована материя мужского вожделения к женскому телу, такие речи сегодня не только не приняты – непредставимы в публичном пространстве. Сама же телесность намеренно очуждает, а не усиливает эффект. И, когда Грушенька

Екатерины Тарасовой в ответ на гневную реплику Катеньки Елизаветы Боярской («…наглая мерзавка, падшая женщина!») укладывается на колени сидящим в рядок на авансцене мужчинам, вытягивая перед их лицами голую, фантастической стройности и длины прекрасную ногу, жест этот вызывает не шок, а скорее улыбку от изящества смысловой мизансцены.

Еще одна важнейшая материя, вокруг которой формируется сценическое действие, – материя денег. «Зачем вы тут собрались? Денег хотите?», «Денег я тебе ни шиша не дам», «Деньги у него давно приготовлены», – в разных вариациях это словечко повторяется в первом акте. «У нас теперь, после смерти отца, деньги есть», «А деньги у него были за образами», – на все лады склоняют его во втором. Деньги здесь не «опредмеченная свобода», не зло, не средство для достижения власти над миром. Пачки банкнот, кочующие из рук в руки, из кармана в карман – визуализация не наживы, а наживки, на которую ловится гордыня ближнего, деньги ломают и делают репутации.

К примеру, в эпизоде, название которого нарочито издевательски объявляет брат Иван, – «Опять эта душераздирающая сцена: поклон в ноги!», – представлена завязка отношений брата Дмитрия с невестой. Ну, все мы помним, как у Достоевского генеральская дочь под вечер пришла на квартиру к поручику, чтобы спасти от бесчестия отца – растратчика полковой кассы. Тут-то, на глазах у Дмитрия героиня Боярской и раздевается: нарочито медленно, последовательно – пальто, ботинки, чулки, юбка… до нижней рубашки. Дмитрий, только что получивший в счет наследства шесть тысяч, хитро посматривает на гордую в своем унижении девушку и фиксирует (а у Додина прямо-таки разыгрывает) «подлую мысль»: предложить ей вместо обещанных четырех тысяч рублей двести, мол, «больше за такое дело никак невозможно». Однако благородство берет верх над подлостью – герой Игоря Черневича долго и смущенно достает из разных карманов распиханные туда пачки банкнот, формирует нужную сумму с намерением сунуть в руку Катерине Ивановне, затем как-то очень по-достоевски осекается, бросает деньги на венский стул и подает ей словно кушанье на подносе. А в следующую секунду набрасывает пальто на ее обнаженные плечики, обозначив тем самым, что награды не требуется. Меряются гордыней эти герои до конца действия, потом уж на растраченные женихом в кабаке невестины три тысячи будет ловить гордость изменника его Катя, вплоть до предъявления на суде рокового письма жениха о том, что выкупит

он свою свободу, пусть даже ценой убийства отца. Триггером при этом служат все те же деньги.

Банкноты как провокация, как повод для самых серьезных, роковых поступков измеряют не только меру гордыни, но и силу страсти. Другая пачка в три тысячи рублей, предназначенная Грушеньке Федором Павловичем («…цыпленочку, если пожелает прийти»), в финале появляется в руках у Смердякова. Разрывая пачку, он предъявляет братьям купюры, как доказательство отцеубийства, мотивы которого опять-таки не в наживе – в самоутверждении. Здесь, в финальной сцене в суд из Преисподней приходит не Черт – *alter ego* брата Ивана (как в романе), а сам убийца Смердяков и его жертва – Федор Павлович. Покойники выглядят совершенно как живые люди, а ужас и мерзость содеянного передается через «роковую пачку» денег: в том, как судорожно рвет и потрошит ее содержимое Смердяков. В финале красную тесемочку, которой был перевязан конверт с банкнотами, убиенный Федор Павлович наложит себе на лоб…

Действие по преимуществу лишено саундтрека: именно голоса актеров составляют звуковую партитуру спектакля. Исключений только два: во-первых, уже упомянутый флотский романс «Раскинулось море широко», ставший в конце 1930-х – после исполнения Леонидом Утесовым – всенародным хитом. Поют его здесь в какой-то апокрифической словесной версии и только первый куплет, этот музыкальный номер связан с кабацкой гульбой Мити и Грушеньки, и крупнее – с миром русской души вообще – «широк человек, надо бы сузить…», то есть с жизнью, грешной, не знающей удержу, «когда два существа вдруг отрываются от всего земного и летят в необычайное». Еще одна музыкальная тема – «Ода к радости» (*An die Freude*) Бетховена – Шиллера, ее исполняют в спектакле и соло, и дуэтом, и хором, на русском и немецком языках, – являет другую, «ученую» грань все той же идеи. Умная, полная смыслов, «Ода…» появляется у Достоевского в главе «Исповедь горячего сердца. В стихах», когда брат Дмитрий, прежде, чем обрушить на брата Алешу всю тяжкую ношу своей души, приобщает этого «ангела на земле» к своей вере:

*«Душу Божьего творенья*
*Радость вечная поит,*
*Тайной силою броженья*
*Кубок жизни пламенит…»*

В спектакле «Ода» – сквозной мотив. Митя ее не читает – поет, неожиданно ее подхватывает Грушенька. Текст вырывается из ее прекрасного ротика по-немецки, к удивлению публики и, что остроумно, самой героини, словно «шиллеровщина» жила в закоулках ее души с рождения, а вырвалась наружу после встречи с Митей Карамазовым. Ближе к финалу «Оду…» исполняют все Карамазовы (за исключением Алеши, разумеется), так она становится чем-то вроде Евангелия для этой семейки. Действительно, у Шиллера радость – не простая субстанция, слияние человека с природой носит экстатический характер, а дружеский пир становится для поэта едва ли не Евхаристией. В спектакле «Ода…» всякий раз подается в ироническом ключе: ведь в поисках своего, особого Бога Митя сворачивает в «переулок радости», а путь оттуда до матросско-кабацкой песенки не так велик. В этой иронии нет осуждения, а с особым смыслом поданная реплика – «Карамазовы не подлецы, а философы» – провоцирует размышления о том, какие ценности противостоят здесь правде «Бога в чемодане». «Шиллеровщина» против православной схимы – так считывается главное противостояние в спектакле. Именно Митя Черневича, у которого (как и в романе) показатель «шиллеровщины» в крови зашкаливает, последовательно ведет интенсивную реабилитацию Карамазовых. Поиск Бога (читай: истины) в радости, земле, любви, природе, однако не в прямых поступках, а в бесконечных рефлексиях и комментариях относительно оных.

## Эпический состав

Литературная композиция Додина – вот что кажется мне в этой сценической версии романа новаторским. Историческая дистанция и то место, которое занимает роман в культурном сознании, позволяет режиссеру, не заботясь о последовательности фабулы, представить на сцене лишь основных действующих лиц: всех Карамазовых и двух женщин. История, и об этом уже писали, получилась семейная. Не зная книги, можно решить, что все герои здесь – Карамазовы: отец, братья и сестры. Сценическая композиция построена на ударных – не событиях, но – рефлексиях, воззваниях, комментариях, обращенных к Богу, Шиллеру, другому человеку, социуму, самому себе.

Границы действия и повествования условны, почти прозрачны, многоходовые комбинации возникают из рассказов персонажей о событиях, эти истории органично входят друг в друга, и собственно

И. Черневич – Дмитрий,
Е. Боярская –
Катерина Ивановна,
С. Никольский – Иван.
«Братья Карамазовы».
Малый драматический
театр – Театр Европы.
Фото В. Васильева

драматическое действие крайне редко прорывается сквозь эту паутину. Вытекающий из этого способ существования актеров, строго говоря, нельзя отнести ни к драматическому, ни к эпическому. Когда-то подобная сценическая структура мелькнула у мастера в небольшом эпизоде спектакля по роману В. Гроссмана «Жизнь и судьба»[2], и найденный там прием стал основой сценической версии «Братьев Карамазовых».

Общеизвестно, что Достоевский строит повествование длинными эпизодами, а перед первым явлением каждого героя читателя обстоятельно погружает в его историю. У Додина монтаж сценического текста идет буквально «вразрез»: куски одних глав врываются в другие, заслоняют их, потом в них судорожно начинается рассказ еще о каком-то событии, еще и еще… Например, в самом начале спектакля эпизод «За коньячком», едва начавшись появлением в гостиной Алексея, прерывается исповедью Мити (в романе происходящей до прихода младшего брата к отцу), в которой возникают рассказы и о Грушеньке, и о Катерине Ивановне. Все эти истории частично рассказываются, частично – даже не проигрываются, а показываются, что называется, «в полноги». Те, кто рассказывает, те, кому рассказывают, и те, о ком говорят – помещены в одном сценическом пространстве и имеют равные права. Это значительное развитие брехтианского метода «игры-рассказа», и здесь же присутствует еще один прием, заставляющий вспомнить о Брехте:

иногда монологи одного персонажа прерываются комментарием другого, по сюжету в этой сцене не участвующего. Здесь все слышат всё обо всех.

В конце первого акта сценический текст «выныривает» в гостиную Федора Павловича, куда – в поисках Грушеньки, снедаемый ревностью, – врывается брат Дмитрий, возвращая публику к началу романного эпизода «Сладострастники». Летят стулья, кричат люди, но после подобного взрыва действие вновь устремляется к рефлексии: обсуждается загадка отношений среднего брата и Катерины Ивановны. Тут – взорвавшись от тонкого замечания о своем характере, – кричит и ломает стулья уже она: в пространстве воображения Ивана, Алексея, Дмитрия или же всех троих вместе. Так, в первом действии мы почти не видим объективной картины мира: баланс значительно сдвинут в сторону повествования. Причем, повторюсь, со страстью исполнители подают не столько отношение к событиям или друг с другом, но именно комментарии, рассуждения, рефлексии и идеи. «Идет» ли такое решение Достоевскому?

Пожалуй, да. Хронотоп романа устроен так, что при видимой последовательности большинство событий не вытекает одно из другого строгологически, а линейное течение времени весьма условно: как давно Катерина Ивановна вручила Мите «роковые» три тысячи (неделю, месяц или три месяца назад?), по сути значения не имеет. Еще Д. Мережковский отметил, что феномен времени работает в романах Достоевского почти как в трагедиях Ж. Расина. Если говорить об условности его течения, так оно и есть. Читая текст, мы погружаемся в поток лихих поворотов сюжета, их круг постоянно расширяется. Время в романе как будто тормозит, накапливая энергию, чтобы судорожно, стремительно сдвинуться в ночь убийства отца и ареста старшего сына Карамазовых, а после снова «зависнуть». Это свойство прозы использует Додин в своей композиции: смерть Федора Павловича происходит внесценически – в антракте. Вторая часть спектакля начинается с того, что Алексей зачитывает вслух газетную статью об убийстве отца и начавшемся над старшим братом судебном процессе. Чуть в глубине, сидя на стульях, молча читают газеты Иван, Грушенька и Катя. Митя, гремя цепями, выписывает по сцене круги: все смешалось в доме Карамазовых.

Вопрос, кто убил, будет решаться не в суде, но на семейном судилище. Режиссер выстраивает его как диалог «неслиянных голосов»: в присутствии убитого Федора Павловича (которому отданы реплики и дознавателя, и судьи), с эффектным выходом в финале разбирательства

«действительного» убийцы – Смердякова. Его рассказ о событиях роковой ночи переходит чуть не в следственный эксперимент. Опять-таки все субъекты и объекты рассказа о событии присутствуют на сцене и имеют право голоса. Увлекаясь своей речью, герой Олега Рязанцева несколько раз демонстрирует, используя при этом «живую модель» – ухмыляющегося Федора Павловича – как наносил удары по голове чугунным пресс-папье и как хрустнули, наконец, кости черепа.

Однако итог «следствия» расплывчат, а убийство отца лишь провоцирует новый виток рефлексий для «сыновей» и «дочерей». В финале, после того, как стена надежно отделит Алешу, всех прочих снова объединит «Ода к радости», переходящая в матросскую песню.

Коллеги подробно разобрали актерские работы «Карамазовых»[3], однако мне не кажется, что «лепка» образов была важной задачей. Игорь Иванов, Игорь Черневич, Станислав Никольский, Евгений Санников, Олег Рязанцев, Елизавета Боярская, Екатерина Тарасова виртуозно составили хор, повествующий, как дети убили отца и что при этом думали и чувствовали. Герои скроены, кажется, из одного сукна, но по разным фасонам: душевный, порывистый Митя; сухой, ироничный Иван; злая, насмешливая Грушенька; исступленно нервная «роковая Катя»… Способ существования у каждого из них балансирует между проживанием, рассказом и показом.

О чем же повествует хор? Об ужасе отцеубийства? Едва ли. Когда-то М. Волошин советовал Вл. Немировичу-Данченко «перекроить» инсценировку Карамазовых по лекалам «Эдипа-царя» Софокла, однако проект рождения русской трагедии по романам Достоевского состоялся лишь в головах мыслителей Серебряного века. В МДТ–Театре Европы Достоевского читают, используя более поздний опыт осмысления его творчества. Решение спектакля заставляет вспомнить о трудах Б.Г. Энгельгардта «Идеологические романы Достоевского» и М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Можно сказать, что рефлексия персонажей, поиск идеи, которая бы осветила жизненный путь, и есть главные темы для «додинского хора», виртуозно исполнившего «драматическую кантату» о «Братьях Карамазовых».

[1] С этой же точки начиналась инсценировка Вл.И. Немировича-Данченко.

[2] См.: Скороход Н.С. Повествовательное и иллюзорное // *Вопросы театра*. Proscaenium. 2015. № 1–2. С. 86–96.

[3] См.: *Петербургский театральный журнал*. 2021. № 1(103). С. 34–50.