



Елена ГОРФУНКЕЛЬ

ВРЕМЯ И БЕСЫ

20 ноября 2011 года в Малом Драматическом театре Петербурга играли сто седьмой спектакль «Бесы». Исполнилось двадцать лет со дня и года премьеры. Для нашего репертуарного театра такая долгая жизнь не редкость. У Додина до сих пор не сошли со сцены «Братья и сестры», «Мещане» у Товстоногова шли четверть века – пока костюмы (второй пошив) не износились до ветхости. Да что говорить: мхатовская «Синяя птица» донине предлагает себя на 103-м году со дня постановки! Среди спектаклей могут быть долгожители из почтения к репутации театра, из-за крепости «органов» и вечности темы, особенно сказочной. У «Бесов» совершенно иная судьба. Войдя в историю театра в самый разгар исторического перелома, спектакль «дышал» вместе со временем. Сказалась интуиция писателя и сказалась интуиция режиссера. Достоевский, как не раз писали и говорили, напророчил социалистический бунт. То есть конкретный политический план, превративший Россию в страну лагерей и идеологических муляжей. Если бы так, если бы содержание романа ограничивалось политическим пророчеством, то век театральной постановки был бы шумен и короток. В действительности роман интереснее, шире и глубже, чем казалось во времена политических всплесков – и при Достоевском, и перед революциями, и потом, когда «Бесы» считались ошибкой, напраслиной, возведенной на социализм. Роман Достоевского, как его прочитали в Малом Драматическом, – о человеке в наиострейшем социальном и нравственном срезе. Он – о человеке в человеческом общежитии. Эта тема никуда не пропадала, она подспудно или явно жила в спектаклях Додина.

За годы, прошедшие от премьеры «Бесов», Додин к этой же теме – общежития – обращался не раз. Значительная, если не большая, часть поставленных в МДТ спектаклей, лучших, сильнейших по художественным впечатлениям, выпадает на спектакли об общественном устройстве – близком и далеком. При этом МДТ никогда публицистическим не был, лавров «острого» театра не имел, в диссидентах себя не числил. О «Братьях и сестрах», «Доме» – особый разговор.

Первые серьезные шаги к признанию Додин и его актеры делали с инсценировками романов о послевоенной деревне, романов Федора Абрамова; попали в десятку, в актуальный и внутренне больной вопрос жизни народа. Эти спектакли народ возвышали. Сострадание и правда театром были как бы приватизированы. Театр шел на поклон к тому народу, в который хотелось верить. Это было началом цикла утопических и антиутопических спектаклей Додина. «Чевенгур», «Московский хор» или «Жизнь и судьба» относились именно к этому ряду.

Как развивалась страна и что происходило с ее народом и с каждым человеком в отдельности театр показывал в формах притчи, мистерии, эпической поэмы. История с ее открытыми ранами и «потемкинскими деревнями» растворена была в художественном материале сцены. Театр искал объяснений – в «Чевенгуре» тому, что такое коммунизм, – рай или ад? В «Жизни и судьбе» – задавался вопросом, почему человек сражается на два фронта, с врагом внешним и внутренним, почему он зажат между «истиной» и «идеалами», почему выбор стоит так кардинально – судьба или жизнь?

В «Московском хоре» за стенами империи зла искалась и, главное, находилась человечность, не исчезнувшая в условиях нечеловеческого режима, изображалось общежитие, приравненное бытием и бытом страны к коммунальщине. Общежитие сначала казалось простым скоплением особей, винтиков, человеческой гущей. Люди там живут по вертикали (художник А. Порай-Кошиц), прижимаясь другу

к другу боками, словами, чувствами, запахами, мыслями. Стройность общего хора, возникавшая лишь изредка, прерывалась диссонансами каждого дня, каждой судьбы. Хор распался на нестройные голоса людей, чаще всего на крики, среди которых слабый голос Лики (Татьяна Шуко), ее почти прозрачная худенькая плоть и обнаженные руки сопротивлялись рассеянному в воздухе гвалту, звуковому и духовному хаосу. Режиссер Игорь Коняев и Лев Додин (как руководитель постановки) в образах то сплоченного, то распадавшегося на выкрики хора выразили суть исторического момента (а это был 2002 год) – единства в стране не было, постоянные переоценки истории углубляли общественные разногласия. Не было в современности мира, не было покоя.

В 1999 году в МДТ вышел «Чевенгур» – тоже мистерия, тоже хор, тоже о бытии и быте страны, ее народа. В «Чевенгуре» действовали генетические уроды, учредители и строители коммунизма, они составляли в этом спектакле множество, исчисляемое одним десятком. Рожденные водой и в финале водой же поглощенные, они были подлинными «коммунистами», т. е. сектой фанатиков. У них был свой Отец, свой Сын, и свой Дух святой, благословляющий их на поиски Эдема. У них была Богоматерь. В «Чевенгуре» женщина и рождество, неотъемлемые условия существования, проходили красной строкой мифа о скупом и варварском бытии. Театр вернул роман Андрея Платонова к первым дням творения – из ничего и никем. Дилетантами экзистенции. Земля, которую коммунисты приносили в мешках, казалась золотом жизни, ценностью, обеспечивавшей круговорот природы. Именно природа с ее необратимым ходом и превращениями живого в неживое побеждала примитивную культуру этого коммунистического рая. Тотемы христианства – Христос, Богоматерь, Воскресение, – наслаивались на язычество коммунизма. Можно сказать, что язычники, безбожники, бесы завладели культом христианской религии и приспособивали к нему свои убогие, но все же духовные потребности. Это они возвели в ранг добродетели величайший грех самоубийства, и предались ему в надежде обрести

бессмертие – даже не в духе Федорова, а куда проще, в каком-то пантеистическом смысле. Романная поэтика Андрея Платонова и мотивы мистических учений XX века сошлись в сценическом триллере о безумии и самоистреблении целого народа.

Додин вместе с актерами проживал роман в течение долгого подготовительного периода. «Чевенгур» готовился к постановке три года, а идет всего-навсего два часа без антракта. Платонов потребовал уплотненной формы и адекватного романному косноязычия в сценическом языке, – не в речи персонажей, а в мизансцене и построении образов; история должна была превратиться в миф. Обрывки предложений вместо пассажей и монологов, обломки бытия вместо его системы, лаконизм и одномерность на месте полифонии и контрапункта – с такими особенностями роман перешел на сцену. Когда же дело дошло до «Жизни и судьбы» Василия Гроссмана, то нашелся еще один способ совмещения театра и прозы – Додин на своей крохотной (по меркам больших театров) сцене создал объем спектакля из нескольких одновременно построенных сценических планов – крупные, средние и общие «кадры» вместили в себя сюжетные и идейные линии романа, которые, подобно волейбольному мячу (прямой и переносный «объект» реквизита), перелетали через сетку, чертили свои орбиты.

«Бесы» на протяжении двадцати лет оставались вершиной додинского театра и его спектаклей о существовании в предлагаемых историей обстоятельствах. То, что роман Достоевского в конце 1980-х – начале 1990-х зазвучал необычно громко и сразу нашел отклик, мы хорошо помним. В 1988 г. в Москве в Ленкоме Марк Захаров поставил спектакль «Диктатура совести» по пьесе Михаила Шатрова. Архипублицистичность и смелость постановки состояла в том, что это был «суд над Лениным», творимый в конце XX века, на исходе «наших дней». Задолго до Ленкома, еще в 1960-е годы, Ленина уже судили – и с полным оправдательным приговором. В заключительной части трилогии «Современника» – «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» (преподнесенной театром к шестидесятилетию



Октября), – последние подключались к главной тезе русской истории. В «Большевиках» «самое интеллигентное правительство», наркомы, можно сказать, сплотились возле постели тяжело раненного вождя, потому что от исхода событий 1918 года зависела судьба революции, судьба мирового прогресса. Ленин на сцене не появлялся, он воодушевлял своих соратников заочно. Автором пьесы был Михаил Шатров. Кинофильмы того же времени – «Шестое июля» Ю. Карасика (в главной роли Юрий Каюров), «Ленин в Польше» С. Юткевича (Максим Штраух), «На одной планете» И. Ольшвангера (Иннокентий Смоктуновский) – трактовали фигуру Ленина в духе политического идеала и жертвы истории. Что было, конечно, ново, и далеко от исторической правды, зато возникала идейная альтернатива политическому злодею Сталину.

В «Диктатуре совести» переоценка и переосмысление ленинских заветов и фигуры вождя осуществлялась еще раз, в эпоху, когда произошли реальные сдвиги в жизни, и политический идеал требовался не только в утопиях, но и наяву. На этот раз, в Ленкоме, Ленин становился предметом дискуссии и мирного пока союза радикальной, нового качества молодежи и консерваторов, мещан и бюрократов прошлого, а к ним в помощь являлись персонажи истории и литературы. Суд венчался пафосным куском из обращения Н.К. Крупской к соотечественникам после смерти Ленина. Этот кусок зачитывала актриса особо авторитетная и любимая – Татьяна Пельтцер. Она говорила как бы от себя. Этот ход – как бы от себя – Захаров взял в основу публицистической театральности. Молодые актеры играли себя, – Олег Янковский поднялся на сцену из зала, сначала в роли рядового зрителя, а потом, уже выступая от лица публики, врезался в диалоги персонажей, читал записки из зала и задавал в зал же вопросы. Московская «Диктатура совести» имела небывалый отклик – свою роль сыграла и новизна формы, суда-дискуссии, и харизма актеров этого театра. В 1989 г. Товстоногов, увидев «Диктатуру совести», связал ее с Театром на Таганке и Юрием Любимовым, одиноким режиссером-публицистом конца XX века. По

мнению Товстоногова «Диктатура совести» – шаг в том же направлении. В других городах, в частности в Ленинграде, «Диктатура совести» никакого успеха не имела. Имитация театральной публицистики не удавалась.

Из романа Достоевского был взят большой кусок – «шигалеващина» и «верховенщина». Он и вошел в пьесу и спектакль на правах политической цитаты, аргумента против теории и практики революций. Уинстон Черчилль, как противник социализма, вызывал в качестве своего свидетеля самого Федора Михайловича Достоевского, а от писателя о проекте Шигалева должен был говорить Петр Степанович Верховенский в исполнении Александра Абдулова. Верховенский и излагал, и комментировал суть «шигалеващины», т. е. «казарменного социализма». К такой формулировке Маркса и Энгельса (в ответ на программную статью Нечаева) драматург и театр прибегли, чтобы отделить социализм по версии романа и реальный социализм СССР, который еще был вполне жив, хотя дни его были сочтены. Потому-то фрагмент из полу-легальных, во всяком случае нежелательных для советского читателя «Бесов» обставлялся со всевозможными оговорками. Монолог Верховенского-Абдулова был обращен прямо в зал, тем острее и современнее он звучал. Монолог о неблагоприятных политических прогнозах, к счастью, не осуществившихся в России (поскольку к «нечаевщине» советский строй не имел никакого отношения), вставлен был в пьесу-коллаж. Он сработал... и забылся. Потому что тогда, среди обвинений, исторических разборок, выглядел агиткой, политической листовкой.

Додин начал готовить спектакль задолго до 1991 г., в конце 1980-х, когда захаровская «Диктатура совести» уже разбередила умы современников. Как всегда, Додин вместе с актерами уходил вглубь, спектакль разрастался – он ДОЛЖЕН был стать исключительным по времени – тут уже речь идет о хронотопе, о длительности спектакля. «Бесы» длительностью своей, сценической, конфликтовали с другим временем – жизненным, когда все вокруг было слишком быстро, суетливо, если не сказать поспешно. Ритмы «Бесов» противостояли

ритмам эпохи. Когда в МДТ неспешно делались «пробы», актеры брались то за одну, то за другую роль, эпизоды работались в повествовательном режиме, не спеша, за стенами театра, в новых сенатах и думах «вотировали», продвигали прожекты спасения России, ее обустройства, обсуждали варианты экономического чуда – то в сто дней, то в пятьсот. В то время, как на улицах и в Союзах создавались партии, составлялись непримиримые группы, в театре происходило «погружение в миры». Так сказано в подзаголовке одной из книг – записей репетиций, в том числе и «Бесов». Там же подробно рассказано о «погружении» – неоднократные чтения романа вслух главным режиссером и всей труппой, потом примерное распределение ролей, разработка очередной сюжетной линии. Показ Додину – и «опять показ, анализ, разбор Додина и продвижение к следующему романному пласту». И так четыре года с осени 1987-го по осень 1991-го.

Да и 9–10 часов зрительского внимания в каждом представлении в те годы, когда прервались привычные и казались такие устойчивые связи между театром и зрителем, тоже были вызовом. Когда в Московском Художественном театре в 1910 г. решался вопрос о постановке «Братьев Карамазовых», авторы засомневались в возможности двух вечеров для спектакля. Немирович-Данченко придумал связать фрагменты романа фигурой чтеца, что для начала театрального XX века и для МХТ с его репутацией театра жизнелюбия отдавало концертностью. На риск чтения и на риск двух вечеров театр решился не сразу и не сразу был понят. Впечатления от одного вечера могли не совпасть со следующим, как не совпадают погода или настроения двух дней. Мхатовские «Братья Карамазовы» были во многих отношениях открытием. Для конца XX века проблема длительности уже не стояла, хотя, повторяю, спектакль, перекрывал любые привычные нормы театрального зрелища и был дважды феноменом – «весь» роман показан за один раз, а этот один раз захватывал целый день – утро, день, вечер, по числу частей мистерии. Додину, кстати, зрители от литературы (филологи, философы) советовали ввести персонаж – рассказчика, который

бы связывал части, договаривал спектакль с помощью небольших фрагментов авторского текста. Но версии Додина, развивающейся музыкально, легато, плавным перетеканием эпизода в эпизод, когда несколько сюжетных линий прочно связываются в единое повествование, никакой рассказчик не нужен. И со времен мхатовских «Братьев Карамазовых» многое в театре стало привычным – условная до аскетизма декорация, маневры с фабулой, и, конечно, перенос прозы на сцену, допускающий изначальную фрагментарность замысла, и даже отход от принципа ансамбля к принципу равноправия солистов. Однако в искусстве нет прогресса, театральные открытия не работают механически. Малый Драматический на пути к спектаклю-роману шел своим путем.

Додин – не первый, кто придал театру значение исторического камертона. Задолго до «Бесов», в 1957 г., в Большом Драматическом театре им. М. Горького Георгий Товстоногов поставил инсценировку «Идиота» – и князь Мышкин в исполнении Иннокентия Смоктуновского приостановил бегущие и рвущиеся ритмы послевоенного времени. Мышкин сам был медленным (круто изменив актерскую судьбу и манеру Смоктуновского, прежде достаточно светливого, комически и характерно вертлявого, никак не находившего нужной тон) и предлагал погружение в мир души без истерик, аффектов и безумных скоростей, т. е. без всего того, чем памятны спектакли и фильмы по Достоевскому 1950-х годов. Позднее, на площадке БДТ в 1983 г. Додин и Олег Борисов сделали спектакль по «Кроткой», и тут опять был найден уникальный ритм для Достоевского – «...такие монологи – бесконечные, как на исповеди перед Богом. Остановишься – оборвется дыхание!», – писал Олег Борисов. И, кстати, эту ритмику потока сознания усвоил и развил в своих фантазиях на темы Достоевского Клим в текстах для моноспектаклей, преимущественно женских (Аглая, Настасья Филипповна). Далеко не каждая из актрис, бравшаяся за такие коллажи из Достоевского и Клим могла выдержать «бег» по тексту на одном дыхании.

Довольно долго чеховская линия в творчестве Додина шла отдельно, камерность и



лиризм чеховских спектаклей были далеки от эпических замыслов «Братьев и сестер» или «Бесов». Две равноправные линии не пересекались. И вдруг, на перекрестке «Дяди Вани» (2003) и «Жизни и судьбы» (2007) влияние эпоса на лирику стало заметно. Как будто в интимный мир усадеб ворвался беспощадный XX век. Последний чеховский спектакль «Три сестры» в явном родстве с эпосом Додина. Спектакль сдержан и даже сух. Четко зафиксированные, спокойные, иногда неподвижные, как стоп-кадры, мизансцены, застывшие фигуры, про-сцениум, выдвигающий персонажей вплотную к залу, но особенно дом, вернее, фасад прозоровского дома – он двухмерный, с прямоугольными дырами вместо окон, подвижный, скользящий то в глубь сцены, то обратно на свое место, то вперед, к рампе. Фасад словно проверяет глубину, то небольшое расстояние, что отделяет нас от них. Спектакль растянут по горизонтали, насколько позволяет сцена – это полотно, изображающее людей на фоне истории. Двухмерность взята основным параметром – и архитектоники, и сценического жизни. Мрачноватые лица, холодные взгляды и усталые движения не похожи на чеховский язык Додина, на прежние его, «теплые» сочинения по Чехову. Спектакль кажется страницами длинного романа, перелистанного временем и инсценированного театром. Стал ли Чехов, таким образом переведенный на язык романа, лучше прежнего Чехова в МДТ? Пусть об этом судят поклонники додинского Чехова, я же только констатирую, что «Три сестры» выбились из ряда элегических сочинений о чудаках в усадьбах. Это сдвиг в судьбе театра и режиссера, а не только его чеховской линии.

«Бесы» навсегда поместились среди важных, программных постановок Додина. И именно «Бесы» со временем стали архипрограммным его спектаклем по содержанию и форме. Двадцать лет – это испытание всей режиссерской постройке, ее трех составных частей, которые и связаны единым сюжетом и автономны. В каждой из частей своя тема, свой жанровый подтекст, свой лейтмотив. В первой – Хромоножка, во второй – «наши», в третьей – роды Марии Шатовой. Инсценируя

роман, режиссер отбрасывает, казалось бы, наиболее выгодные с театральной точки зрения эпизоды. Например, «литературную кадрили», хотя она репетировалась, то есть «пробовалась» по словарю Додина. А «бездейственные» куски ставятся в центр каждой части. В первой – монолог Марьи Тимофеевны, во второй – исповедь Ставрогина, в третьей – поединок Кириллова и Верховенского. Сцены сливаются под осторожные как шаги и звонкие как колокола звуки музыки Олега Каравайчука, его музыка – вернейший измеритель ритма спектакля. Первую часть, появляясь из темноты, открывает Марья Тимофеевна Лебядкина, и кажется, что она наедине с собой, пока тень Шатова не проходит за ее спиной, а потом она делает несколько шагов из монолога, из своего «лесного» уединения, и оказывается в храме, у ног Варвары Петровны Ставрогиной. Лебядкина шагнула прямо из каких-то душевных дебрей в обитель веры, из мечтаний и полубреда к яви, а компания из храма во главе со Ставрогиной тут же, почти не двигаясь, переместилась в ее дом. Скольжение нескольких объектов декорации, наподобие крэговских ширм, обеспечивает динамику почти без движения, без ходьбы. Только проход перед первым рядом использован как коридор. Сюжет не вмещается в коробку сцены и захватывает зал совсем узкой полоской, соединяя роман-спектакль с жизнью-залом.

Декорация Эдуарда Кочергина делит сцену по горизонтали на три части, отсекая плоскостями центрального куба то внешнее пространство, то внутреннее. Во внутреннем зажаты «наши»; эпизод с собранием, сходкой «наших», кружка социалистов, начинается с карикатурной картинке втиснутых в комнатку, сгрудившихся за небольшим столом с самоваром, единомышленников-злоумышленников. Это один из самых выразительных и самых комических эпизодов спектакля. Клубы дыма, полемические выкрики, теснота, заставляющая собравшихся еще более сгрудиться, чтобы принять в себя Ставрогина, Верховенского и Шатова, – это пародия на конспирацию, на «общество», как оно складывается в периоды революционного возбуждения масс.



Сцена из спектакля «Бесы». Дуэль. 1991.
Фото В. Васильева

Возбуждение с трудом удерживается на границе с истерикой, а отсутствие согласия и объединяющей людей цели делает эту карикатуру печально иронической.

Куб посередине то ограничивает действие рамками комнаты, то раздвигается в сплошную стену, то закрывается передней створкой со срезанным низом, напоминающим гильотину. Вариации куба с персонажами многократно обыграны. Другая находка Кочергина – поднимающиеся навстречу друг другу из пола мостки – на них происходит дуэль Ставрогина и Маврикия Николаевича, и на них же укладываются трупы убитых (Лебядкиных, Шатова), и на них же располагается с «перекусом» Федька-каторжник. Верх и низ, подполье и гора, падение и возвышение – все испробовано в «Бесах».

Ритмы «Бесов» противопоставлялись не только реальному времени, в который этот спектакль родился, как уже было сказано – они противопоставлены традициям театрального Достоевского. «Игрок» в Театре драмы им. А. Пушкина, один из заметных спектаклей 1950-х годов, опередивший «Идиота» в БДТ всего на несколько лет, как раз выделялся повышенными тонами и всплесками истерики. Лучшая роль – Полины в исполнении Нины

Мамаевой – запомнилась трепещущим от нервного возбуждения голосом. Роковая женщина этой роковой истории игралась звукописью более, чем чем-либо другим. Параллельно ленинградскому «Идиоту» в Москве, в Театре им. Евг. Вахтангова, появился свой – с Николаем Гриценко в роли князя Мышкина и Юлией Борисовой – Настасьей Филипповной. Ее волнующий, высокий голос сразу перекрывал глухой тенор Гриценко – в центре московского «Идиота» стояла Настасья Филипповна Барашкова. Мощное женское сопрано контрастировало с глухим тенором Гриценко, и перекрывало его, неординарность характера являлась прежде всего в пафосе речи героини. Полифония Достоевского, диагностированная литературоведением, в театре и кино становилась какофонией. В экранизациях Ивана Пырьева (первая часть «Идиота», «Братья Карамазовы») русские страсти гремели в полную мощь. Как бы ни были талантливы актеры и режиссеры, представление о Достоевском к середине прошлого века сводилось к скандалу, и из семейного раздувался громкий мировой пожар.



В «Бесах» нет криков, нет солирующей силы голосов. Громче всех звучит капитан Лебядкин в исполнении Игоря Иванова – и его оглушительный, трубный баритон неуместен в доме Ставрогиной, среди деликатно-внятных или, как у Варвары Петровны, властно-внятных, голосов, так что здесь громкость голоса – это претензии и шутовская маска капитана, звуковой гротеск. Еще раз вспомним время «Бесов» – обстановку сплошного крика, раздававшегося на улицах и в присутственных местах. Время трибун, тысячных и тысячных демонстраций, оглушающего человеческого потока. Время, когда противостояние с оружием в руках, террор, локальные войны оказались реальностью. От этих реалий «Бесы» стояли особняком. Прошло двадцать лет, и стало ясно, что спектакль, обладая восприимчивостью живой материи, вбирал в себя нескончаемые процессы уклада, подъема и спада, переходов от демократии к автократии, или от автократии к демократии – содержание этих процессов точнее определяют историки и социологи. Атмосфера «Бесов» насыщалась девяностыми, этот процесс продолжался и далее, с началом XXI века. Контакты спектакля со временем настолько безусловны, что при желании можно наложить на спектакль «сеть» острейших явлений и фактов – она совпадет с основой «Бесов». Но кто эти бесы? Делаются попытки различить в толпах современности новых бесов, указать на них пальцем, хотя «прародители» – бесы из романа – давным-давно сменились другими поколениями, другими слоями, и социалисты, большевики ничего общего не имеют с теми, кого теперь прочтат в «бесовщину» дня. Одни политические приметы утратили силу, а новые опять связаны с политикой, потому что сегодня «бесовщина» – понятие прежде всего партийное, произвольное, зависящее от установки наблюдателя, читателя, зрителя. Кто кому попадет в сачок, тот и назовется бесом. Спектакль МДТ уберется от партийности, от узости тыкания пальцем. Тема «бесов» в спектакле – это испытания совести, ее природы и прочности. Поэтому крошечный эпизодик с сомнениями Виргинского (А. Завьялов) – голосовать за казнь Шатова или нет, – важнейший, проверочный. От малых

просчетов совести к преступлению, нравственному и уголовному, к духовной катастрофе, – это путь героев писателя.

Но Федор Достоевский – всепрощенец. Он находит для каждой оступившейся души выход, он спасает эту душу, оказываясь в итоге и тем, кто вскрывает ужасающие пороки, и тем, кто ищет им оправдания и кто накладывает на эти язвы целительные снадобья. Если бы Додину хватило политического, публицистического, даже морально-политического или философско-нравственного содержания, его «Бесы» спокойно остались бы в прошлом, как «Диктатура совести» и вместе с нею кусок из романа, и вместе с ним – антиутопии «верховенщины» и «шигалевщины». В «Бесах» Малого Драматического горизонт значительно шире... и проще. Спасение человека не так далеко, как кажется. В первом и последнем актах (частях) спектакля на сцене поставлена кровать – да, это одна и та же кровать, что видно по ее железной фигурной спинке. Только в связи с этой кроватью в первом и последнем акте случаются абсолютно противоположные события.

Хромоножка во вступительном монологе упоминает о ребеночке, в существовании которого Шатов сомневается. Для самой Марьи Тимофеевны ребеночек – иллюзия, наваждение. К кровати, на которой отдыхает она в одном из эпизодов первой части, подходит тот, кто стал ее мужем по закону и кого она прочит в отцы этого мистического младенца – Николай Ставрогин. Воображаемый, не рожденный ребенок – один из фантомов Хромоножки, один из фантомов реальности, сплошь опутанной тайнами, подчас грязными, испугательными поступками, интригами и обманами. В последней части домой к мужу, Ивану Шатову возвращается его жена Мария Игнатьевна. Она ждет ребенка от Ставрогина, и разрешается от бремени на той же (условно, а, по-видимому, и безусловно) кровати. Теперь это настоящие роды, настоящий младенец, и Ставрогин – его действительный отец. Так в спектакле утопия превращается в мистику, в рождество. Надо добавить, что сопоставление двух кроватей, двух Марий и двух младенцев – по сути чисто театральный образ, для прозы невозможный,

Pro настоящее


П. Семак – Ставрогин,
О. Дмитриев –
Петр Верховенский.
2012.
Фото В. Васильева

это троп спектакля, а не романа. Надо еще напомнить, что в «Чевенгуре» незадачливые утописты пытались воскресить умершего младенца, чтобы спасти человеческий род. Для додинских «Бесов» продолжение жизни – акт нравственной состоятельности.

Ставрогин-отец, участник мистерии в романе и спектакле – человек двойственной природы. Он князь, солнце, или Сатана, – так что родившийся от него ребенок что-то вроде Роберта-дьявола. В романе мельком говорится о том, что и Мария Игнатьевна, и мальчик вскоре после убийства Шатова тоже погибают. Этого финала в спектакле, разумеется, нет. Зато рождество в его мистериальном значении составляет весомую долю последней части «Бесов». Убийство Шатова и самоубийство Кириллова, совестливых людей, в режиссерском тексте восполняются новой жизнью, не иллюзионизмом, а реалией. Вехи романа отобраны так, чтобы соперничество жизни и смерти перекрывало детектив и любовные истории. Не случайно второстепенная история Марии Шатовой оказалась зерном и третьей части, и всего спектакля. Погрязший в грехе и пороке Ставрогин выпутывается из тьмы не только покаянием, не только самонаказанием, но и рождением новой жизни, посланием в нее живого искупления. Так театр дополняет литературу. Так Лев Додин находит в романе о «бесах» глубоко скрытую тему обновления

жизни (не важную для Достоевского) и медитирует на тему спасения души (для Достоевского первостепенную).

Истинным «бесом» инсценированного романа является Петр Степанович Верховенский. В первом варианте, с Сергеем Бехтеревым, он был инфернальным злодеем. Во втором варианте, с Олегом Дмитриевым, Верховенский наделен темпераментом организатора, чиновника, чьи действия только разрушительны, только деструктивны. Он суетлив, развязен, но ловок, как гоголевский Чичиков, аккуратен до педантизма. На общий замысел это влияет мало, хотя столкновение «каннибала» (Бехтерев), либо «диспетчера» (Дмитриев) с несчастным фаталистом Кирилловым изменяется в масштабе. В первом случае это поединок с самим дьяволом, соперником «слишком грозным и сильным» (эти слова Ницше стоят в подборке нужных театру цитат в программке). Во втором случае – это неприятный инцидент. Бехтерев, будучи, фактурно мельче и не столь импозантным как Дмитриев, в роли Верховенского – сатанинский образ, в то время, как Верховенский Дмитриева – мелкий бес.

За двадцатилетие неизбежны были замены исполнителей. Из двадцати пяти на прежних местах – семнадцать, но среди замененных – потерянные. Жаль, что роль Федьки-каторжника больше не играет Игорь Скляр – он играл убийцу со своим моральным

кодексом, позволявшим ему, сидя на мостках, смотреть на Верховенского свысока, с презрением. Насмешливо и развязно каторжник отчитывал дворянина. Но и выстоявшие двадцать лет в «Бесах» актеры тоже изменились. В первую очередь это относится к Петру Семаку, исполнителю роли Ставрогина. Актер вырос и раскрепостился. Необходимость приблизиться к образу супермена, Дон Жуана по Фрейду, исчадие ада и харизматичную личность вначале сковывали его. Особенно понятно это теперь, когда Семак свободен и не старается быть таинственным, князем, солнцем и чем-либо еще в этом духе. Теперь это джентльмен, человек независимый и предельно аккуратный в каждом слове и поступке. Его не стесняет ни галантность, ни ощущение власти над близкими, мужчинами и женщинами. Он не претендует на роль миссионера, а, главное, его всерьез с такой миссией никто принимает. Ставрогин Семака твердо стал на землю и не боится ее зыбкости. Его проблемы – глубоко личные, это проблема вины и нечистой совести. К тому же опыт, большие роли, сыгранные на этой же сцене, упрочили актерские умения. Семак играет очень умело. Ему, как и его предшественникам в сценической истории постановок «Бесов», не удался сверхчеловек, он не в центре спектакля, и, строго говоря, режиссер на то не посягал. Без Ставрогина тут хватает микро и макро драм, и в их чередке история провинциального скептика и женолюбца, путаника и грешника, вливается в хаос и бесовский хоровод на равных.

Исключителен образ Кириллова, созданный Сергеем Курышевым. Вряд ли возможно более проникновенное соединение актера с героем литературного произведения. Когда Кириллов говорит, то в его глуховатой, мягкой по тембру речи так и слышатся бесконечные дефисы-тире, которыми уснастил Достоевский речь Кириллова в романе. Кроме такого уникального попадания в речевой образ, Курышев нашел внешнее соответствие с Кирилловым из романа. Бытовая чужаковатость и отрешенность, уже ничего бытового в себе не несущая – это существо Кириллова. Курышев расходится с романом, может быть, только в том, что его Кириллов – не трагический эксцентрик.



С. Курышев – Кириллов.
1991. Фото В. Васильева

Никакой патологии в психологии актер своему герою не позволяет. Это не неврастеник по амплу и не холерик по темпераменту, как можно было ожидать. В полном согласии с общим настроением спектакля Кириллов Курышева внутренне и внешне спокоен. Даже мячик – инвентарь выдержки – он почти сразу отдает (дарит) Петеньке Верховенскому. Жилье Кириллова, как оно выглядит в спектакле, это

Pro настоящее


С. Власов – Шатов,
Н. Фоменко –
Мария Шатова.
1991.
Фото В. Васильева

тот же проход перед первым рядом, плюс драпировки на боковых дверях, означающие вход и выход за пределы узкой территории. В проходе, на виду, вплотную, повторяется любимый обряд Кириллова – чаепитие. Почти бездомный, но чае-обильный Кириллов олицетворяет то, чего больше нет в спектакле – жизненный уют. Присутствие чая, самовара, чашек, сахарницы, вся эта трогательная простота угощения связана с образом философа-самоучки, идейного самоубийцы, и связь эта по своему эмоциональному воздействию первостепенна. И мужская суета во время родов Марии Шатовой, когда Шатов то и дело бежит к соседу то за деньгами, то за чаем, бельем, подушками, и все необходимое получает тотчас же, а в придачу напутствия, высказанные с такой же косноязычной добротой, с какой Кириллов выражает свои чувства, – нескрываемый сантимент строгого спектакля, проведенный с легким комизмом. Замечателен переход к финалу, когда Кириллов Курышева, соблазненный риторикой Верховенского, впадает в какой-то наивный, чуть ли не младенческий пафос и подписывает предсмертное письмо под диктовку «беса», но его пафос оправдан душевной широтой, вдруг осветившей Кириллову дорогу в инобытие. Сцена письма и выстрела – и при Бехтерева, и при Дмитриеве – вершина одной из тем

спектакля – бесовщины, победившей и побежденной, ибо детское, почти идиотическое подчинение Верховенскому одновременно – и так играет эту сцену Курышев – освобождение от него и его цепей. В экстазе Кириллов выкрикивает лозунги Французской революции – и в этот момент они теряют свой политический исторический смысл и становятся просто вырванными из души кликами освобожденной души. «Все подпишу!» – не трусость, а высота душевности. Кириллов у Курышева не то, чтобы боится застрелиться – он на стороне жизни, он любит каждое ее мгновение, каждого ребенка, его рожденного, человеческую ласку. Нежность – одно из душевных сокровищ этого крупного, с крупными, неудобными руками и размашистыми движениями человека.

Не случайно угрюмый Шатов – значительное актерское создание Сергея Власова – в отношениях с Кирилловым тоже смягчается, хочется сказать, оттаивает. Семак, Курышев, Власов после «Бесов» играли много другого, но планка «Бесов», опыт «Бесов» их поддерживали. В этом смысле роль Власова в «Московском хоре» – наглядный пример. Там Власов играл роль Саши – обыкновенного современника, обыденный вариант Ставрогина, который, говоря словами из пьесы Чехова, с женами запутался, с детьми запутался, а тут еще грозный исторический

контекст. Всей суммы обстоятельств герой Власов не может вынести физически и не может преодолеть морально. В «Бесах» у Власова, казалось бы, роль по вектору противоположная – если Саша психологически вывернут наизнанку, то Иван Шатов – интроверт. Текстовой объем роли не так уж велик, от актера требовалось создать мрачную тень, отбрасываемую этим, по-своему тоже косноязычным философом и мистиком, на события у «наших», в доме Ставрогиных, в доме Лебядкиных, у себя, по соседству с Кирилловым. Шатов и возникает в спектакле как тень – на фоне его безмолвного прохода между створок куба Хромоножка ведет свой монолог. Не сразу становится понятным, что у Марьи Тимофеевны есть слушатель – это Шатов. Также молчалив Шатов и в эпизодах у Варвары Петровны, когда он дает пощечину Ставрогину. Также бесстрастно отчужден Шатов и в сцене у «наших». Наконец, с приездом жены, ритм существования его изменяется, как будто жизнь получает смысл, который он уже отчаялся найти. Помочь, не оттолкнуть, не обидеть, – вот что движет, даже ускоряет Шатова в сценах с женой. Нечто вроде примирения и братания устанавливается с Кирилловым. Отношения с «соратниками» делаются более открытыми, нескрываемо пренебрежительными, что ускоряет трагический конец. Роль Шатова поставила перед актером сложную задачу – минимум реплик, почти никаких поступков, и все же судьба и характер налицо. Власов, как мне кажется, сразу шагнул вперед именно с ролью Шатова. А уж потом появился «Московский хор». И хотя там что ни роль, то откровение, начиная с Татьяны Щуко-Лики (а также образы, созданные «хористами» Татьяной Рассказовой, Ириной Демич, Еленой Калининой, Ликой Неволиной и Ниной Семеновой, Марией Никифоровой), Власов очень крепко держал свой срывающийся от напряжения «голос» в этом удивительном хоре. Власов не шутил, он был единственным, кто не иронизировал в трагикомедии. Контекст «Московского хора» захватывал не только ближайшую русскую историю, но и время «Бесов». Образ Матери скорбящей, созданный Татьяной Щуко, – это матери «Бесов», мнимая и настоящая; это женщина,



Т. Шестакова – Марья Лебядкина.
2011. Фото В. Васильева

провозглашенная Богоматерью в «Чевенгуре», это мать «Жизни и судьбы». В трех спектаклях роль матери (в «Бесах» фантазирующей о материнстве) исполняла Татьяна Шестакова. В «Жизни и судьбе» на сквозной диалог ее героини с сыном (С. Курышев) опирался нравственный строй спектакля. Щуко в «Московском хоре» совмещала в образе Лики, худенькой, прозрачной и язвительной, примирительницы и восприемницы всех рождающихся и

вернувшихся, – совмещала матерей эпического цикла. «В моем доме больше никто не будет никому мстить», – без надрыва и пафоса, решила Лика. И, конечно же, не смогла остановить манию преследования, и семейную, и национальную. В «Московском хоре» у Додина возникли другие «наши». Хор в том эпосе состоял из «последствий», как сказала бы Татьяна Толстая. Только краткие минуты объединения в музыкальном номере, в хоре, делали вертикальную людскую пирамиду гармоничной. Катастрофа, начатая 1917-м годом, завершалась распадом общества и всех человеческих связей в послевоенной стране. «Прекратите трагический театр Гауптмана!» – вопила в своем доносе на сестру «партийка» Ника, и в этом абсурдном требовании (или просьбе) к Никите Сергеевичу Хрущеву слышались отзвуки нескончаемой войны всех против всех. Лика и ее сын Саша – «последние люди», рудименты человечности. В биографии Власова Шатов и Саша – сходны душевной стойкостью, более того – стоицизмом, что становится ведущей темой Власова; это роли важнейшие для него. Без Шатова и Саша, замученный бытом, был бы недостаточен, и Шатов после возникновения Саши как бы укрепился в вере в человека.

Пьеса Людмилы Петрушевской, поставленная в 2004 г., построена в поэтике многоголосья. Это и есть поэтика эпического театра, поэтика «Бесов». Коллектив – это один из пронзительных образов додинского театра на сцене во многих спектаклях. «Пробы», неустойчивая расстановка исполнителей, все, что происходит за кулисами, – главная часть сценического айсберга. Соотношение сил, равенство перед лицом спектакля, установленное в театре Додина, выделяют его среди других режиссеров репертуарного театра: Товстоногова (там каждый актер – звезда недюжинного масштаба и носитель своей темы, своих и только своих ролей) и Юрия Любимова (там «звезды» – актеры в каком-то смысле по совместительству актеры, ищущие большего приложения сил за пределами театра). В Малом Драматическом изначально работает взаимозаменяемость. Никто не выделен, не выдвинут, хотя говорили и говорят об актерском росте и справляют юбилеи совсем

недавно еще молодых учеников Додина, а сам Додин остается далеко за кулисами. Режиссура в Малом Драматическом – это закрытый клуб, элевсинские мистерии, где создание спектакля сопровождается индивидуальными перипетиями. Режиссер формирует спектакль из эластичной живой массы, которую образуют актеры. Режиссер в МДТ – это автор скульптор и автор лекарь. Процессы лепки, лечения и воспитания идут одновременно. Интеллектуальное наполнение формы происходит в результате коллективных сеансов погружения в материал и по мере присвоения его. Именно погружения и присвоения, до такой степени, что возникает новая, сценическая органика. «Бесы» – произведение такого рода.

Малый Драматический театр во главе со Львом Додиным – наверное, последний из могикан, последний наш репертуарный театр, перешагнувший порог XXI века. Это прилагательное – «последний» – с полной мерой признания можно «прилагать» к качествам этого феномена: последняя гармония жизнелюбивого театра, последний «театр-дом», который перенес ураганы эпохи разрушения всех домов; последняя последовательность и логика эстетики; последний театр единой режиссерской воли. Немирович-Данченко был первым, кто осмелился определять срок жизни такого театра. Он говорил о пятнадцати годах. До Додина к «ветхозаветному» возрасту подошел БДТ во главе с Георгием Товстоноговым. Аналогичных примеров в нашем, русском понимании театра, больше нет. Полная взлетов и падений, стремительного движения и остановок жизнь русского театра – это человеческая жизнь. Малый Драматический жив, и он находится в возрасте мудрой зрелости. Отсюда узнавание и не узнавание, привычное и непривычное в сегодняшних спектаклях, отсюда расхождение с той публикой, которая создала Малый Драматический (ибо без такой публики театра не бывает) и появление новой публики, неофитов, для которых МДТ Додина – великая классика. И если эта публика сможет смотреть еще много лет такой спектакль, как «Бесы», то связь времен не разорвется.