

Ольга Ковлакова

«Воскресения» без проповеди

Театралы могут вспомнить репертуарные «эпидемии» Чехова или Шекспира. Но такого, чтобы в Санкт-Петербурге в течение одного месяца на сценах двух ведущих театров, расположенных в десяти минутах ходьбы друг от друга, прошли премьеры на основе инсценировок романа Льва Толстого «Воскресение», прежде не случалось. В декабре 2023 г. – в Театре им. Ленсовета, в январе 2024 г. – в Александринском. В марте ждут третьего «Воскресения» – в «Приюте комедианта». Поговорим о двух уже состоявшихся спектаклях.

Постановка Айдара Заббарова в Театре им. Ленсовета более традиционная, лирическая, внимательная к тексту Толстого. Никита Кобелев в Александринском театре стремится максимально актуализировать действие, наполнить его лаконичной символикой и современным контекстом. Но есть немало черт, объединяющих сценические версии «Воскресения» сезона 2023/2024 гг. Во-первых, режиссеры близки по возрасту, оба не так давно закончили РИТИ (ГИТИС), хотя и разные мастерские. Оба имеют солидный список постановок в столицах и за их пределами. Оба сохранили оригинальное название романа Льва Толстого. Продолжительность спектаклей от трех часов в Александринке до почти четырех в «Ленсовете» говорит о намерении «романизации» инсценировок. Посмотрим, как роман повлиял на структуру сценического действия и что больше вдохновляет сегодня режиссеров: жизненный материал или эпическая форма.

Александр Блок считал Нехлюдова самым интересным персонажем Толстого, но театральные режиссеры давно ему перечат. Айдар Заббаров вводит в драматическое действие «эпический элемент»¹ – комментатора. Римма Саркисян играет роль Катюши Масловой и одновременно рассказчика, таким образом, она сразу заявлена режиссером как главная героиня. Все происходящее разворачивается в ее воспоминаниях.

Уже в постановке «Воскресения» В.И. Немировичем-Данченко (1930) персоной, воплощавшей идею духовного развития, становилась Маслова, а не Нехлюдов. Тогда новаторством при инсценировке романной формы было введение образа повествователя или комментатора, но позже этот прием стал типичным для сценического переложения прозы. На сцене МХАТа роль комментатора была отдана В.И. Качалову, который так использовал ее потенциал, что, сообщая о мыслях и чувствах Нехлюдова и самого автора романа, именно он казался главным действующим лицом: «Абсолютно принимая гуманистические и социально-обличительные тенденции романа, Качалов, выстраивая роль, спорил с Толстым, когда тот “настаивал” на духовном перевороте Нехлюдова и его обращении к христианству»².

Римма Саркисян объединением ролей через «остранение» усиливает свое влияние на ход сценического действия. Ее комментарии раскрывают чувства и мотивы отношений с Нехлюдовым, помогают выстроить связи между эпизодами. Пока Нехлюдов Ильи Дея бросается из крайности в крайность, наивная юная Катюша, позже «падшая женщина», переключаясь на роль Масловой-повествовательницы, проявляет



«Воскресение». Сцена из спектакля. Театр им. Ленсовета.
Фото Ю. Смелкиной

интеллектуальное и чувственное превосходство, формулирует и осмысливает происходящее, знает все наперед. Обаяние актрисы позволяет довериться такому режиссерскому ходу.

Начинается спектакль сценой из деревенской жизни: доят коров, поют песни... На фоне этой идиллии показано первое в жизни главной героини предательство: кто-то подбрасывает в барский дом младенца – будущую Катюшу. И вот она уже – молоденькая девушка, живая, веселая, красивая, с густой девчоночьей челкой до бровей, «знает по-французски» и прекрасно чувствует себя в барском доме. Появляется юный племянник хозяйки – студент-ботаник Дмитрий Нехлюдов. Молодость, лето, книги, лепетание на французском, иллюзия равенства – разве забудет такое девушка! Второй раз Нехлюдов приезжает к тетушке по дороге в армию. Он уже не один, а с другом, оба они неприлично развязны и пьяны. Именно в таком состоянии Нехлюдов насилует Маслову – и не в укромном уголке, а прямо на мосту.

Важные и зачастую трагические переходы в жизни героев Айдар Заббаров фиксирует, задает ими ритм, подбирает точные музыкальные и визуальные решения. Соединение русских народных песен и французского шансона дополняет портрет главной героини, но основной музы-

кальной темой спектакля становится лихой мотив Гурвица *Coke Room* из фильма *Babylon* Дэмьена Шазелла. Именно он закручивает пружину из интермедий, собирает элементы в целое.

В спектакле много эффектных сцен: стирка белья в барском доме, собака Полкан из меховой шубы... Очень запоминается циничная картина на перроне: Нехлюдов (он снова пьян) видит Катю из поезда, бросает ей в окно деньги, и поезд уносит его прочь. Сцена возвращения Катерины драматична, но красива и, решенная пластически, почти вербальна: после того, как ее выгоняют из дома, каждый новый хозяин становится любовником и заменяет детали скромного одеяния на «униформу» проститутки. Даже с девичьей челкой приходится расстаться. Темные страсти танца в масках в борделе под музыку Гурвица – узнаваемая светская вечеринка. Снявшие маски гедонисты переходят в зал судебного заседания, и вот они же – моральные столпы общества, которым дано право вершить судьбы людей. Маслова с удивлением замечает, что привыкла видеть их «в другом месте и в другом положении».

Прямо с вечеринки, наряду с прочими, Нехлюдов попадает в зал суда как присяжный заседатель. Фееричный Александр Новиков, бывший талисманом Юрия Бутусова, может оставаться таковым и для других режиссеров. Его председатель суда – обаятельная сволочь – скороговоркой зачитывает приговор, обнуляя смысл произносимого и демонстрируя полное равнодушие к происходящему. Это и урок сценической речи, и отдельный эстрадный номер.

Герой Ильи Деся, принимавший участие в вынесении приговора Катюше, начинает страстно штурмовать бюрократические барьеры, погружается в проблемы заключенных, постепенно осознает чудовищную несправедливость судебного производства.

На большой сцене Театра им. Ленсовета преобладает серо-черный цвет; в этом полумраке выделяется тяжелая, объемная конструкция железнодорожного моста: одной стороной он повернут в зрительный зал, вторая его часть обрушена вниз (художник – Булат Ибрагимов). Мост ничего не соединяет, он ведет в темноту и тупик. Острая геометрия конструкции подчеркнута опирающейся на нее огромной люстрой, лишенной подвесного механизма. Иногда, вопреки законам физики, она излучает свет. В центре под мостом – освещаемый по ходу действия тоннель. Разрушенный дом, вечная дорога со встречами на мосту, невозможность перехода и объединения. Постановка Айдара Заббарова, при всей серьезности истории и строгости цветового решения, прорывается



Р. Саркисян – Катюша, И. Дель – Нехлюдов. «Воскресение».
Театр им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкиной

к зрителю, меняя эмоциональные состояния: юмор, лирика, грубость, нежность... Декорации Ибрагимова – фон для иронических интермедий, игровая площадка и подиум.

В финале Римма Саркисян произносит монолог, в котором Маслова воодушевленно делится со зрительным залом своим восхищением политическими заключенными. Следующая сцена – Илья Дель стоит на коленях, умоляя прожектор, «разговаривающий» голосом конвойного, о свидании с Катюшей. Из темноты, как собаке, ему бросают кусок какой-то еды, и он его подбирает. Катерина и Дмитрий выходят на последний диалог: Нехлюдов поседевший, постаревший, рыдающий человек, буквально подползает к ногам Масловой. Она говорит о себе и прекрасных политзаключенных – «мы»; объявляет, что у них и Нехлюдова разные дороги.

...Глядя Дмитрия по седым волосам, Катюша под замедленный ритм все того же Гурвица произносит монолог «Люди, как реки...», снимает со своих коленей его голову, поднимает тюремную телогрейку и уходит в глубину сцены, а Дмитрий Нехлюдов обнимает табурет и кладет на него голову, как на плаху. Спектакль заканчивается не оправданием Катюши, а обещанием Нехлюдова добиться ее освобождения.

Маслова отправляет Нехлюдова жить, но есть ли у него для этого силы? И есть ли они у него, чтобы добиться ее освобождения? Будет он

искать правду для других, покой для себя или истину в вине? Петербург хоть и культурная столица, но ему ближе, чем Москве, старый способ глушить сомнения пьянством. Питейные заведения здесь по-прежнему дешевле и доступнее, а людей, равнодушных к карьере и благосостоянию, больше, чем в прагматичной столице. Айдар Заббаров – режиссер приглашенный, но место имеет значение: в его спектакле витает дух нервного, растерянного и неспособного к длительному направленному действию питерского интеллигента.

А вот Нехлюдов Тихона Жизневского в постановке Никиты Кобелева, скорее, москвич. Спектакль «Ленсовета» более чувственный, а версия Александринки ближе интеллектуальному театру, идеологически опирающемуся на монтаж «фактов». В инсценировке Н. Кобелева и Д. Богославского действие перенесено в наше время, созданные ими характеры героев и их речь абсолютно современны (текст частично изменен другими словами).

О нежном возрасте Катюши Масловой здесь вспоминают бегло: вот короткое платье в мелкий цветочек, вот почти безэмоциональное овладение ею Нехлюдовым. В конце первого акта Анна Блинова, в платье цвета фуксии, как загнанная лошадь, на бегу, расскажет историю своего падения. Это блестяще сыгранный экскурс в судьбу героини для не читавших роман и – заодно – напоминание об актерских триумфах самой Блиновой в спектакле «Нана» Андрия Жолдака и в роли Сонечки Мармеладовой из «Преступления и наказания» Аттилы Виднянского. Катерина – не розовая героиня из народа, она трезво смотрит на мир, открыто сексуальна, порой агрессивна, но одновременно чиста, милосердна и беззащитна.

Никита Кобелев удачно дебютировал на Малой сцене Александринского театра: его спектакль «Тварь» высоко оценили и зрители, и профессиональное сообщество. «Воскресение» он выпустил уже как главный режиссер театра. Горизонтально вытянутый планшет сцены, в центре которого расположены купе для социально успешных пассажиров. Разворачиваясь другой стороной, эти купе превращаются в тюремные камеры. Композиция собирает истории, цепляя их, как вагоны поезда, к локомотиву судьбы Нехлюдова, и визуализирует мысль, что полка очень просто и быстро может обернуться нарами. Сценограф Нана Абдрашитова – постоянный соавтор Никиты Кобелева, в ее простом и лаконичном решении происходит соединение классической прозы и современной драматургии.

Актуальности постановке добавляет и введенная линия незакрытого гештальта – сверхсюжетный ход общения Нехлюдова с недавно умершей матерью. Элегантная светская дама (Ольга Белинская) – словно его внутренний голос и двойник. Мать обвиняет сына в том, что он желал ее смерти. Ироничный и острый на язык материально-инфернальный призрак объявляет сыну, что его увлечение живописью, как и усилия по спасению Масловой, – просто желание заполнить пустоту никчемной жизни. Нехлюдов рационален и пресыщен, он отмахивается от советов матери, однако постоянное ее присутствие и то, что он поддерживает навязанное ему общение, дает основание предположить, что Дмитрий пытается заглушить и искупить вину сразу перед двумя женщинами. Единственное, что он может ответить: «Тебе хорошо – ты свободна!» Молодой человек жаждет не воскресения, а свободы, только не может понять, в чем она для него состоит.

В версии Кобелева-Богославского некоторые судебные дела актуализированы. Спектакль начинается с узнаваемой болтовни трех девушек-судей, которым явно безразличны зависящие от их решений люди. Семьи тюремщиков в столице и на поселении неотличимы, поэтому их играют одни и те же актеры. Эти персонажи, сменяя друг друга, появляются на сцене словно исключительно для того, чтобы вывести Нехлюдова из режима самосозерцания.

В Александринском театре осуществлена попытка деконструкции романа «Воскресение»: много публицистических вставок, интертекстуальных включений из других произведений («Крейцерова соната», «Записки сумасшедшего» и «Отец Сергей»), введение двойника Нехлюдова (призрак покойной матери) и другие сверхсюжетные ходы. Все это вполне соответствует заявленному – «по мотивам романа Л.Н. Толстого». Желание поставить «всего автора», соединение жизненной достоверности с театральной условностью ожидаемо от режиссера, который не раз говорил о своей приверженности идеям В.Э. Мейерхольда.

На сцене Театра им. Ленсовета в финале – просветленная Катюша и постаревший, уставший Дмитрий у ее ног. На Малой сцене Александринки Нехлюдов лежит на диване спиной к залу, в ногах у него сидит мать-покойница. У Заббарова ключевые вопросы звучат из уст Масловой, у Кобелева их задает мать. Эти комментарии – голос совести Нехлюдова. Такое совпадение, возможно, отражает наделение женского мира ответственностью за происходящее. В одном случае – ответственностью за будущее, в другом – за прошлое. В сценической интерпретации

Кобелева в финале тень матери формулирует за Дмитрия: «Нужна ли была твоя жертва?», «Что теперь?», «Могло ли быть иначе?». И объясняет его состояние: «Ты спишь тяжелым и мертвецким сном. Но не умер, а мертвецки устал от жизни. Начинается другое...». Вот она – надежда: начинается другое. Но последняя фраза матери: «Спи, ребенок мой». Начнется ли дальше история русского богатыря, просидевшего на печи тридцать лет и три года, или «мальчик» будет спать дальше? Спектакль театра Ленсовета, как сказано выше, заканчивается не оправданием Катюши, а обещанием Нехлюдова добиться ее освобождения. Перефразируя известную поговорку, скажем: обещать, еще не значит добиться. В обоих спектаклях, стало быть, мы имеем дело с открытыми финалами.

Режиссеров интересуют проблемы отношений полов и поколений, несправедливости социальной и мироустройства в целом. Название «Воскресение» воспринимается режиссерами обоих спектаклей как взросление, изменение картины мира, но этот путь ведет обоих Нехлюдовых к выгоранию. Петербургские спектакли все же оставляют публике слабую надежду на то, что можно в мире найти понимающую и прощающую душу. Илья Дель, один из талантливейших актеров своего поколения, проходит все отрезки пути страстно, и даже его трагическая беспомощность в финале упоительно чувственна. У Нехлюдова Жизневского происходит движение от мажора к человеку рефлексирующему. Его герой совершает едва уловимую внутреннюю работу, тонко и точно сыгранную прекрасным актером. Кастинг во многом определяет успех спектаклей. Римма Саркисян и Анна Блинова, Илья Дель и Тихон Жизневский, Александр Новиков и Ольга Белинская, как и весь актерский ансамбль, подтверждают, что труппы театров находятся в прекрасной профессиональной форме.

В связи с петербургскими премьерами уместно вспомнить мхатовский спектакль 2004 г. – «Воскресение. Супер» петербуржца Юрия Бутусова по инсценировке братьев Пресняковых. Пафос Толстого им был так же безразличен. Страстные обличения государственной машины автором-проповедником, реализованные в бенефисах и интермедиях массовки, приводят к общему знаменателю – никто не вызывает сочувствия. У обращений 2004, 2023 и 2024 гг. есть одна общая родовая черта: нравственный подвиг и душевные страдания растворены в сновидческом пространстве интерпретаций. Отсутствие романной повествовательности и кульминации внутри сцен ведут к тому, что у зрителя



Т. Жизневский – Нехлюдов, А. Блинова – Маслова. «Воскресение».
Александринский театр. Фото предоставлено пресс-службой театра

в памяти остаются отдельные эпизоды, фразы, актерские удачи и открытый в никуда финал.

В поисках смыслов режиссеры по-прежнему обращаются к классической литературе, но на первый план выходят социально-политические мотивы или личные переживания героев. Великий текст становится предлогом, поводом для актуального высказывания, что кажется безусловным его упрощением.

Лев Толстой считал роман «Воскресение» итоговым, вбирающим темы предыдущих произведений. Обе интерпретации фиксируют значительное смещение идей, понятий и стратегий за 120 лет, прошедших со времени издания романа. Толстой писал его около десяти лет и закончил в канун XX-го в. Спешил закончить, чтобы передать гонорар духоборам для переезда из России, где их притесняли. Нехлюдов в романе после знакомства с реальной жизнью приходит к Нагорной проповеди. Катюша Маслова выходит замуж не просто за политического ссыльного, но за человека, исповедующего идеи воскрешения и воскресения, созвучные теории русского философа Н.Ф. Федорова.

В диссертации Натальи Скороход «Русский роман и театр» описан опыт постановки «Воскресения» (1930) В.И. Немировичем-Данченко.

Известно, что режиссерское вдохновение Немирович-Данченко всегда искал в поэтике автора, однако инсценировка Ф.Ф. Раскольников в послереволюционный период игнорировала христианские идеи Льва Толстого. Сейчас, когда христианская проповедь вроде бы не табуирована, дороги сценических персонажей по-прежнему далеки от религиозного и духовного пути героев романа. Катюша Маслова не сможет опереться на философию всеобщего воскрешения, исповедуемую Симонсоном: у Никиты Кобелева жених Масловой представлен среднестатистическим политическим ссыльным, а у Айдара Заббарова он не появляется вовсе. Неизбежное для современного спектакля снижение пафоса исключает мучительный поиск нравственного совершенства и обращение Дмитрия Нехлюдова к Евангелию.

На примере недавних премьер в Санкт-Петербурге можно видеть, что театр сегодня отвергает проповеди, как устаревшие и не вызывающие доверия. Отказываясь от них и уходя из вертикали Толстого в сценическую горизонталь, режиссеры, наверное, рассчитывают, что в таком виде история будет ближе нынешнему зрителю. Современные молодые люди не хотят притворяться, что верят в мораль романа, но все же не отказываются от названия «Воскресение», а это не кажется логичным.

¹ *Скорород Н.С.* Русский роман и театр: формирование эпического состава действия. Автореферат дис. на соискание степени доктора искусствоведения. Цит по: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_010624545/

² Там же. Цит по: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_010624545/