

Наталья Скороход

Черное и белое

Известный московский режиссер Никита Кобелев выбрал для постановки на Новой сцене Александринского театра «бывшую в употреблении» инсценировку романа «Мелкий бес» Федора Сологуба. Это довольно рискованный жест, поскольку Валерий Семеновский создал сценическое переложение знаменитого текста русского литературного модерна давно: в конце прошлого столетия, на самом излете русского постмодерна.

«Тварь» – отнюдь не сценическая композиция по роману, хотя и скользит по его фабуле: учитель словесности Ардалион Передонов постепенно скатывается в безумие на глазах у жителей провинциального городка, поначалу удивляя, а затем и терроризируя коллег, учеников, их родителей своими выходками, и, в конце концов, при полнейшем попустительстве горожан герой прилюдно убивает своего лучшего друга – учителя физкультуры Павлушки Володина.

Пьеса Валерия Семеновского не укоренена в историческом контексте, на котором круто замешано действие у Федора Сологуба. Владислав Ходасевич заметил о «Мелком бесе», что тот останется в истории литературы «лишь документом о быте». Увы, критическое предсказание поэта не сбылось, и «передоновщина» как антропологический феномен становится еще более актуальной, нежели в эпоху создания романа. Автор «представления в двух действиях по Сологубу» перемещает героев книги из пространства провинциального города начала XX в., где дома обывателей скрывались в густой зелени («около забора густо цвела сибирская герань, – мелкие бледно-розовые цветки с пурпуровыми жилками», а еще можно было, идя вдоль улицы, сорвать «шерстистый стебель белены» и скомкать «его вместе с листьями и грязно-белыми цветами»), в пространство русской словесности. Условность сценографического решения спектакля художником Михаилом Краменко опирается именно на это свойство инсценировки: действие разыгрывается под взглядами национальных писателей-классиков – Пушкина, Лермонтова, Льва Толстого, Достоевского и Тургенева; их белые гипсовые бюсты на постаментах, по три с каждой стороны, вместо старомодных кулис ограничивают игровое поле слева и справа. Само пространство напоминает условный учебный класс: две парты, диван и огромная доска в качестве занавеса. Историческая нейтральность подчеркивается и цветом: этот сценический мир полностью черно-белый. Костюмы персонажей (Марина Бусыгина) еще менее маркируют принадлежность героев к той или иной эпохе: изящные темные/светлые брюки/юбки и пиджаки, белые свадебные платья. Доска – визуальный акцент сценографического решения – имеет две стороны: черную, на которой можно писать мелом (электронным) и белую, куда проецируются произведения литературы и образы, возникающие в голове Ардалиона Передонова (Иван Ефремов). Перевороты огромного прямоугольника – с черной на белую сторону и обратно – не только определяют ритм зрелища, но служат его главным художественным образом. Вот чистое сознание героя



И. Ефремов – Передонов. «Тварь». Александринский театр. Фото В. Постнова

заполняется черными буквами стихотворения, которое он читает: «я царь...», затем – его же эротическими видениями, и наконец, мы видим проекцию биологических мозговых процессов Передонова: этот танец электронных струй на экране и есть Недотыкомка – согласно Сологубу, «тварь неопределенных очертаний», основной двигатель и провокатор всех безумств Ардалиона. Таким образом, больное подсознание героя в спектакле – это обратная сторона его отягощенного культурным ба-гажом сознания.

«Тварь» – заглавие многомерное. Отсылает оно в первую очередь к русской поэзии времен классицизма, где это понятие коннотирует с актом Господнего Творения. Учитель словесности читает перед классом «Я связь времен, повсюду сущих <...>. Я царь, я раб, я червь, я Бог», и эти строки державинского «Бога» распадаются на отдельные слова, множатся, в конце концов, зачерняют собой белый экран за его спиной.

Здесь принципиальны не только произнесенные героем, но и не озвученные в спектакле, однако проработанные автором инсценировки строфы. В той, что предшествует процитированным словам, поэт определяет место человека в Божьем мире между животными и ангелами:

«Средина естества я той,
Где кончил тварей ты телесных,
Где начал духов ты небесных
И цепь существ связал всех мной».

В последующей строфе обнаруживается еще одно, как сказали бы структуралисты, означаемое «твари»:

«Твое созданье я, создатель!
Твоей премудрости я тварь...».

Здесь, очевидно, речь идет о субъекте, знающем о наличии некоей Божественной мудрости, но принципиально не могущем ее постичь. Таким образом, уже по названию и связанным с ним культурным кодам, которые Семеновский к тому же жирно подчеркивает в тексте пьесы, мы догадываемся о проблематике: противостояние «твари» «Творцу», иными словами – «божественного» и «животного» в человеке. Божественное в пьесе и спектакле приравнено к культурному слову, «животное» – к сексуальному вожделению. Разложенный диван под классной доской в центре игрового поля буквально отражает проблематику «Твари».

Спектакль Новой сцены прибавляет названию пьесы еще одно «означаемое» и связанный с ним культурный код: «Кто я – тварь дрожащая или право имею?». На подобном вопрошании замешана любовная линия фабулы: отношения Людмилы Рутиловой (первая крупная роль пришедшей в труппу Александринского театра Анастасии Пантелеевой) и гимназиста Саши Пыльникова (Владимир Маликов). В этой паре именно Людмила, поскольку она красива, образованна, умна и хитра, выступает «за Наполеона», «имеющего право» соблазнить Сашу. Но вместо «благой цели» (как у Достоевского) ее мотивирует чувственность.

Сам процесс соблазнения подростка, происходящий под перекрестными взглядами гипсовых классиков, «наряжается» в образовательные формы: вот Людмилочка и Саша в хитонах, едва прикрывающих их тела, «играют» в Калигулу и наложницу, потом в Голгофу. В спектакле сделан акцент на взаимную влюбленность Людмилы и Саши: в первом эпизоде героиня появляется в голубом платье, выбиваясь из черно-белого спектра, актеры играют сцену знакомства наивно, поверх, а может быть и вопреки «постиронии» диалога, написанного Семеновским. Таким образом, зародившись как трепетная почка первой любви двух неопытных душ, их отношения стремительно развиваются в сторону бурно растущего дерева блудодейства, что делает аморальность героев еще более выпуклой, чем в романе или пьесе. В последнем монологе Людмилы отчетливо звучат мотивы Раскольникова: «Зачем старые люди живут? Зачем им жить? Чтобы молодости мешать, ее телесному дару, ее жизни и красоте?..».



«Тварь». Сцена из спектакля. Александринский театр.

Фото В. Постнова

Заметим, что в «Мелком бесе» Сологуба вообще отсутствует этическая норма: мерзкий, развратный, мстительный и не вполне адекватный Передонов безуспешно выслеживает и пытается вывести на чистую воду как сестер Рутиловых, в чьем доме развращают подростка, так и самого Сашу Пыльникова, чьим гимназическим учителем он является. Это противостояние дурного и безобразного парадоксально интерпретировано в пьесе Семеновского. Если в романе о сдавленных томлениях, тайных желаниях, фобиях персонажей мы узнаем главным образом по их поступкам, например, Передонов идет к директору гимназии донести, что Саша Пыльников – переодетая девочка, не пытаясь отрефлексировать и как-то артикулировать свой поступок, то Семеновский, читающий «Мелкого беса» в конце XX в., побуждает героев называть вещи своими именами. Вот, например, перепалка главного героя с невестой, а впоследствии женой, Варварой:

«Варвара. Некрофил.
Передонов. Как?
Варвара. И педофил. Латентный»¹.

Таким образом подавляемые инстинкты обретают здесь право на существование путем проговаривания и номинирования. Героиня Янины Лакобы Варвара в первой части – лишь чувственная халда, тупо и



Я. Лакоба – Варвара, Н. Белин – Павлушка. «Тварь». Александринский театр.
Фото В. Постнова

свирепо добивающаяся цели женить на себе Передонова. Ее интрига не-замысловата и лживая: мужу-учителю обещает выхлопотать должность инспектора благодетельница графиня Волчанская, у которой Варвара служила в кухарках. Интригую, Варвара (в коротеньком сарафанчике и черных колготках) хриплым, похожим на звериный рык голосом как будто выхаркивает слова. Однако достигнув желаемого, героиня меняется радикально: под воздействием Марии Осиповны Преполовенской (Ольга Белинская), ставшей ее любовницей, эта оторва энергично и страстно наращивает «культурный слой»:

«Передонов. Поздно тебе разврату учиться!
Варвара. Учиться никогда не поздно!»²

В начале второго действия обновленная Варвара с книгой в руках воинственно рефлексирует относительно вытесненных желаний и комплексов Передонова.

«Варвара. Захер-Мазоха читал? Отто Вейнингера читал?
Фрейда читал? Марью Осиповну читал?
Передонов. Я Ницше... просматривал.
Варвара. Просматривал! И что ты в нем понял?!
Передонов. А вот я тебя плеткой! Как прописал Заратустра!»³



И. Ефремов – Передонов, М. Кузнецова – Коковкина, В. Маликов – Саша.
«Тварь». Александринский театр. Фото В. Постнова

Марья Осиповна – гетера, «эмансипе» и секс-символ провинциального городка – интереснейшая и убедительная актерская работа Ольги Белинской. Гуру новых эротических веяний завораживает всех. И героев, и зрителей. Эта героиня – продукт современных технологий саморазвития, ходячая реклама их продуктивности. Для роли актриса нашла гармоничное сочетание гротеска и брехтианской рефлексии, ее соблазнительность воспринимается как нечто головное, искусственное – результат интенсивных тренировок по современным методикам. Такое решение отчасти следует из реплики, отданной Семеновским Преполовенской: «Со мной по-человечески нельзя. Мне все человеческое чуждо». Комедийный и одновременно фантастический эффект пьесы в том, что автор инсценировки вчитывает в роман контекст производящей его эпохи. «В Петербурге все художественные натуры уже на это перешли: запираются в башне, предаются оргиям. А вы мне товарища предлагаете. Вот если бы вы мне оргию предложили...»⁴, – вздыхает провинциальная секс-бомба в пьесе.

Однако Белинская делает из своего персонажа не изломанную слухами о Серебряном веке провинциалку-эмансипе, а современную, отлично владеющую собой, представительницу фем-повестки. Даже полуобнаженное тело Преполовенской – измученное йогой и велнесом, состоящее из изящных костей, обернутых нитями натренированных мышц, обтянутых качественной, хорошо ухоженной

кожей – призвано не соблазнять, но изумлять своим недостижаемым совершенством. Самое сексуальное у героини Ольги Белинской – всепонимающая улыбка.

В инсценировке Семеновского понятие нормы становится еще более скользким, чем в романе: здесь само безумие Передонова весьма относительно, поскольку окружающие его персонажи также не живут в реальности, которой, по существу, в пьесе не наблюдается. Искаженный больными фантазиями мир, в который все более погружается Передонов, воспринимается его коллегами и близкими как обыденность, где никого не удивляет, что покойная графиня Волчанская ушла на базар, взяв с собою Недотыкомку, поскольку этот конструкт ничуть не выделяется из сонма иных ситуаций-конструктов. Следовательно, и сумасшествие Передонова не Бог весть какое событие для этого социума. В пространстве пьесы Недотыкомка ничуть не более ирреальна, чем директор гимназии Хрипач, который – как и все они – не может сказать ни слова, не процитировав что-то или кого-то, то есть речь героев соединяет весь гул и «мусор» культуры.

Успех этой инсценировки в начале 2000-х был отчасти обусловлен тем, что В.О. Семеновский использовал не собственное отношение к эпохе, где разворачивается действие романа, но клишированное видение рубежа XIX и XX вв. читателями рубежа веков XX и XXI. «Тошно жить на сломе эпох, – рассуждает приятель Передонова учитель музыки Николай Рутилов (Степан Балакшин). – Старое время кончилось, новое не наступило. Где прекрасная ясность, о которой мы так мечтали? Где реформы? Где?»⁵. В «Мелком бесе» одна из периферийных героинь читает рассказ «Ионыч» Чехова, у Семеновского же – центральные героини, сестры Рутиловы, – читают и цитируют... ну, конечно же, чеховских «Трех сестер». То есть текст романа не переплетен с культурным контекстом эпохи во всех их сложности и многообразии, а лишь маркирован культовыми мемами Серебряного века. В сегодняшнем восприятии это создает некоторые проблемы: реплики перегружены непрерывным цитированием общих мест, устарели и сами «общие места», и структура пьесы, в рамках которой последовательно, эпизод за эпизодом, воспроизводятся две сюжетные линии романа.

Однако авторы спектакля включаются в игру с текстом пьесы, облегчая его звучание. Приторный и густой сироп культурных кодов разводится минералкой наивных устремлений и подлинных чувств. По крайней мере, на трех персонажей здесь возлагается ноша



«Тварь». Сцена из спектакля. Александринский театр.

Фото В. Постнова

этической нормы. Это, во-первых, приятель, коллега и будущая жертва Передонова – Павлуша Володин (Николай Белин). Ему как будто нет дела до «Божественной премудрости», наоборот, Павлуша искренне влюблена сначала в Варвару, а затем в Преполовенскую, страстно желает вступить с последней в законный брак и родить детей. Соединенные в одной сцене разные способы существования актеров (Белинской и Белина) многократно усиливают комедийный эффект пьесы и несколько маскируют ее постмодернистский дискурс. Николай Рутилов также сохраняет признаки «живого человека» в спектакле – во всяком случае, он пытается стоять на позициях рациональности, всякий раз его *cogito ergo sum* задает Передонову неудобные вопросы... Однако жить разумом под взглядами русских классиков непросто, недаром этот герой прослыл горьким пьяницей. И наконец, Коковкина Марии Кузнецовой; героиня эта не без иронии номинирована в списке действующих лиц пьесы как «добродетельная женщина». Однако фантастическая органика существования и вызывающий симпатию тон актрисы убеждают, что добродетель женщины, которая приютила у себя сироту Сашу Пыльникова и относится к нему как к родному сыну, – искренняя и подлинная. Ее забота о Саше и возмущение соблазняющей подростка Людмилой не выглядят в спектакле пародийными, напротив – вызывают понимание и сочувствие.



О. Белинская – Переполовенская. «Тварь». Александринский театр.
Фото В. Постнова

Таким образом, на антиномии наивного и культурного, реального и вычитанного/выдуманного во многом строится драматическое действие спектакля «Тварь».

Неосвещенным остается лишь один важнейший вопрос: как существует в подобном противостоянии главный герой романа и пьесы – Ардалион Передонов? Когда-то я писала о том, что «Тварь» является не пьесой по мотивам, а именно инсценировкой романа Сологуба: «...сам феномен Передонова, его внутренняя коллизия вычитана, извлечена инсценировщиком именно из “Мелкого беса”. Передонов в романе одарен сверхчувствительностью: его ставят в тяжелое недоумение разнообразные проявления природы, герой постоянно предчувствует оборотничество природы и переносит на нее отношения в социуме: “...вся природа казалась ему проникнутою мелкими человеческими чувствами <...>, он чувствовал страх перед лициною ее враждебности”: то улица “вставала дыбом”, то Володин “превращался в барана”, то гимналист Саша Пыльников соблазнял его “девической статью”. Читая роман, Семеновский <...> замещает понятие Природа понятием Культура»⁶.

Оба они: автор романа и автор пьесы предлагают нам в качестве героя своего рода медиума, одаренного сверхвосприимчивостью ко всевозможным внешним сигналам, сознание Передонова способно не только улавливать, но и фантастически усиливать всякий импульс.



А. Матюков – Директор гимназии, А. Пантелеева – Людмила Рутилова.
«Тварь». Александринский театр. Фото В. Постнова

Помещая эту крайне восприимчивую душу в плотное поле жестких сигналов, идущих от гипсовых бюстов писателей, режиссер делает свой ход. Последний эпизод пьесы и спектакля – литературный маскарад, где все персонажи переодеты в костюмы, «навеянные темами русской литературы»: под пышными бакенбардами Пушкина мы узнаем Варвару, Преполовенская выбрала образ тургеневской девушки, добродетельная Коковкина переоделась Родионом Раскольниковым и держит в руке топор. Однако явление в маскарад Передонова смешивает карты: герой Ивана Ефремова приходит на праздник... Поприщным. В отличие от других он вовсе не притворяется гоголевским сумасшедшим, он является на бал героем русской литературы. И здесь, оглядываясь назад, вдруг осознаешь, что сквозь черты Передонова давно уже проглядывал этот гоголевский тип: как когда-то бедному герою «Записок...» грезилось, что он – испанский король, так и бедному учителю словесности видится недосягаемая должность, которую вот теперь с лаской в глазах протягивает ему покойная графиня Волчанская:

«Передонов. Матушка! Пожалей свое бедное дитятко!»⁷.

Преступление Ардалиона Передонова в спектакле не только замотивировано, но и оправдано: болея за друга, Павлуша указывает



«Тварь». Сцена из спектакля. Александринский театр.
Фото В. Постнова

тому на фикцию, карнавальный розыгрыш – под маской графини скрывается Саша Пыльников. Но для Передонова реальности больше нет, за свой миф он готов сражаться любыми средствами. Дверь захлопнулась, и Володин – за то, что все же попытался ее открыть, – получает смертельный удар ножом.

Так, с одной стороны, вдохновившись пьесой Семеновского, но и во многом ее переакцентировав, театр создал концептуальное высказывание о «передоновщине»: острое, тревожное, пугающее современное.

¹ Семеновский В.О. Тварь // Семеновский В.О. Книга представлений. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 63.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 45.

⁵ Там же. С. 24.

⁶ Скороход Н.С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене. История. Теория. Практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. С. 196.

⁷ Семеновский В.О. Тварь // Семеновский В.О. Книга представлений. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 86.