

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ, «ДВА СУЩЕСТВА В БЕСПРЕДЕЛЬНОСТИ». ДУЭТНЫЕ СЦЕНЫ СО СТАВРОГИНЫМ, СВИДРИГАЙЛОВЫМ И РАСКОЛЬНИКОВЫМ ПО СТРАНИЦАМ РОМАНОВ «БЕСЫ» И «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ». ПЬЕСА И ПОСТАНОВКА М. РОЗОВСКОГО. ХУДОЖНИК — П. ПАСТЕРНАК. ТЕАТР-СТУДИЯ «У НИКИТСКИХ ВОРОТ».

Жизнеспособность всякого, в том числе и молодого театрального организма, лучше всего проверяется классической литературой. Умение постичь мысль большого художника и с помощью его творения обнаружить болевые точки современности встречается в наши дни, увы, не так уж часто. Чаще приходится сетовать на явные неудачи, и одной из характерных причин таких неудач является отсутствие вкуса к классике, обращение к ней изредка, от случая к случаю.

Премьерный спектакль, показанный нашими гостями в Одессе, утверждает, что их интерес к классике стабилен. Вслед за рассказами Чехова, повестями Толстого и Карамзина Марк Розовский и его театр инсценировали прозу Достоевского. Причем на этот раз зритель смотрит не пьесу, написанную на основании повести, и не серию законченных новелл; новый спектакль состоит из семи сцен «по страницам» романов «Преступление и наказание» и «Бесы».

Слово «сцена» применительно к Достоевскому отнюдь не режет слух. Сам писатель часто употребляет это слово, да и многие эпизоды его романов подчеркнуты драматургичны и напоминают фрагменты пьесы; сцена — своеобразная композиционная единица произведений Достоевского. В разговоре о спектакле наших гостей важно другое: по какому принципу были эти сцены отобраны, а главное — как сопряжены и объединены в единое целое.

«Два существа в беспредельности»... Это название, взятое из слов персонажа «Бесов» Шатова, не только напоминает, что перед нами сцены «дуэтные», но как бы акцентирует беспредельность, неисчерпаемость внутреннего мира героя Достоевского, Героя, который, по словам М. Бахтина, есть «не только слово о себе самом и о своем ближайшем окружении, но и слово о мире».

Между тем, условия жизни героев отнюдь не беспредельны. Наоборот — их бытию поставлены четкие пределы, оно

взято в жесткие рамки. Это подчеркнуто и сценографией П. Пастернака: убогий интерьер, тесное пространство, где проем в кирпичной стене символизирует не выход из этого пространства, а скорее — безвыходность. Не менее яркой эмблемой тех же жестких рамок выглядят появляющиеся в притемненных и бессловесных интермедиях полицейские (артисты В. Юрченко, А. Стояров, В. Яловенко). Они выполняют не только чисто сценические функции — переформируют пространство сцены, но и живут в мире спектакля:

следят, обыскивают, поджигают — словом, создают скупой, но выразительный образ самодержавно-полицейской России, в социальных и духовных координатах которой совершается действие пьесы.

Впрочем, фабульное начало каждого из романов, в игровых сценах отеснено на второй план, а традиционно понимаемое действие вытеснено диалогом. М. Розовский остро чувствует диалогическую природу прозы Достоевского, который сталкивал в своих творениях разные точки зрения, разные сознания. Вот и в «дуэтных сценах» происходит столкновение разных сознаний и разных, подчас диаметрально противоположных, жизненных позиций.

Составляющие спектакль сцены не связаны между собой сюжетно. Но есть стержневая проблема, которой суждено быть главным фактором целостности спектакля. Это проблема насилия, представленная во многих своих вариантах: насилие над чувством, насилие над собственным достоинством, насилие над самим собой, убийство безвинного человека, общественное насилие. В осмыслении этой проблемы театр занимает однозначную позицию: насилие уродливо и противно человеческой натуре, всякие попытки оправдать его оказываются несостоятельными.

В этой связи важны те сцены, в которых герои пытаются обосновать свое право на насилие. Это и обсуждение Раскольниковым (арт. А. Кочетков) знаменитой дилеммы: «Тварь я дрожащая или право имею?».

В одном случае его философия разбивается о душевную чистоту Сони (арт. Т. Чухаленок), в другом — несостоятельность идеи становится очевидной в кривом зеркале рассуждений Порфирия Петровича (арт. М. Высоцкий).

Еще более актуальными являются споры об основаниях и правомочности общественного насилия и террора. Развенчание «бесовщины» идет в спектакле не от личностей «бесов», хотя «бес № 1» Петр Верховенский в выразительном исполнении Ю. Голубцова и способен вызвать отвращение. По пре-

РАЗВЕНЧАНИЕ «БЕСОВЩИНЫ»

имуществу развенчиваются не личности, а концепции. Например, концепция исключительности (отдельного ли человека, группы людей, класса, нации), призванной оправдать любую бесчеловечность, содеянную носителями этой самой «исключительности». Идея ущербна, и это очевидно, когда ею спекулирует Верховенский-младший; однако она не становится привлекательнее и в изложении более чистого, но умственно нестойкого Шатова (его точно и проникновенно играет В. Ануфриев). За сто с лишним лет, отделяющих нас от времени создания «Бесов», спор с названной доктриной не утратил, к сожалению, злободневности. Попытки возродить ее имеют подчас место и в непосредственной близости от нас среди людей, утративших историческую память (хоть и пишущих это слово с большой буквы). Потому-то и кажется мне правомерной постановка театром этих теоретических споров в композиционный центр спектакля — так сказать, в кульминационную позицию.

Среди актерских удач хочется выделить незаурядную работу В. Юматова. Он занят в шести отрывках, играя Ставрогина, Свидригайлова, а в одной из сцен — второго «я» Раскольникова. Наверняка эрудированные достоевисты скажут, что в отдельных местах этот Ставрогин выламывается из художественного мира «Бесов», а этот Свидригайлов не вполне соответствует поэтике «Преступления и наказания». Однако же перед нами не интерпретация того или иного из двух великих романов, а особая пьеса, построенная на материале книг

Достоевского. У этой пьесы своя логика развития мысли (с которой, допуская, не во всем можно согласиться), но актер заданную линию ведет безукоризненно. Ему удается обнаружить некоторую общность — инвариант весьма разных литературных характеров. О нем можно сказать, не боясь обобщения, что он играет «героя Достоевского». Кроме того, он носитель того сомнения, которым в спорах-диалогах проверяются самые разные истины. Исполнение одним актером нескольких ролей к тому же становится, благодаря замыслу постановщика и мастерству исполнителя, еще одним, дополнительным средством создания целостного спектакля.

Есть, правда, в спектакле и моменты, которые в некоторой мере нарушают ощущение целостности. Думается, что не только по манере актерского исполнения, но и по характеру диалога несколько выпадает из общего плана сцена Раскольникова и Сони: аргументы Сони по природе своей выглядят одиноко-чужеродными в контексте интеллектуальных споров, наполняющих большую часть пьесы. Логика «дуэтных сцен» вряд ли требовала введения в первый эпизод Марьи Тимофеевны, которую драматург-режиссер почему-то назвал афазией. С излишней легкостью интегрированы мотивы самоубийства Ставрогина и Свидригайлова в финальной части. Раздвоение внутренне конфликтной личности Раскольникова в беседе с Порфирием Петровичем представлено интересно и в границах этого фрагмента сыграно со смыслом; однако условность такого театрального решения явно контрастирует с безусловным реализмом других фрагментов.

О более частных несогласиях с постановщиком и его единомышленниками не хотелось бы говорить по одной, вполне понятной причине: спектакль как живое художественное явление состоялся. Гризотнувшись к наследию Достоевского, молодой театр ведет важный и заинтересованный разговор со своим современником — человеком конца двадцатого столетия. При этом, в согласии со спецификой материала, со сцены зритель не предлагается готовая система воззрений, а сообщается импульс к размышлениям об острых проблемах нашей непростой жизни.

Марк
СОКОЛЯНСКИЙ.
Доктор
филологических наук,
профессор.