

БОРИС ТУЛИНЦЕВ

ТИХИЙ ГОРОД

КРИТИКА ИЗ ПОДПОЛЬЯ



СЕАНС

Борис Васильевич Тулинцев

Тихий город.

Критика из подполья

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=74080857

Тихий город: критика из подполья / Борис Тулинцев; [Вступительная статья Л. Шитенбург].: «Мастерская «Сеанс», Международный центр искусств «Берег»; Международный центр искусств «Берег», ;

2012

ISBN 978-5-905669-05-7

Аннотация

Сборник «Тихий город: критика из подполья» театроведа Бориса Тулинцева собран из прозы, эссе и критических заметок, написанных автором с середины 1980-х по нулевые годы. Борис Васильевич Тулинцев (род. в 1943 году) известен в кругах петербургских критиков и театралов как блестящий рецензент, мастер «острой формы», поэт окраинного Ленинграда, «тихой природы». Автор двух стихотворных сборников – «Смольный монастырь» и «Тихое утро» – Тулинцев и книгу прозы выстроил по принципам лирической композиции: с мелодическими повторами и лейтмотивами, скрепляющими в единое целое тематически пестрый, разночинный материал. В книгу вошли театральные работы: рецензии на классические спектакли Г. Товстоногова и Н. Акимова, громкие премьеры 1990-х Л. Додина

и Г. Козлова, а также развернутые очерки об актерах О. Дале, С. Дрейдене, Е. Юнгер. Тулинцев раскрывается как зрелый слушатель музыки («Фрагменты о Шостаковиче») и кинозритель («Германия Лукино Висконти»), но особенно удается автору жанр портретной миниатюры. Героями обстоятельных статей и метких эскизов стали Блок, Шаляпин, Сологуб, Кустодиев, Чехов, Скрябин и другие. Многие статьи публикуются впервые.

Содержание

Бритва Тулинцева	7
Скучно на этом свете	15
Последний спектакль Товстоногова	15
Эх-ма	30
Сентиментальный вальс	45
Конец ознакомительного фрагмента.	66

Борис Тулинцев

Тихий город.

Критика из подполья

Издание выпущено при поддержке Комитета по печати и взаимодействию со средствами массовой информации Санкт-Петербурга

Редакция выражает благодарность Елене Горфункель за великодушную помощь при сборе материалов для книги

Фотография на обложке: Александр Низовский.

В оформлении обложки использован рисунок Александра Войцеховского «Прогулка по набережной»

Текст публикуется в авторской редакции

СЕА № IC

© Борис Тулинцев

© ООО «Мастерская «СЕАНС», 2012

© Международный центр искусств «Берег», 2012

Бритва Тулинцева

Сборник петербургского театроведа Бориса Тулинцева «Тихий город: критика из подполья» – это расширенное переиздание прозы, которая однажды уже была опубликована мизерным тиражом в книге «Тихий город», включавшей в себя не только критику, но и стихи. Там, в этой книжице первое стихотворение сборника было датировано маем 1968-го. А опубликованные статьи, в основном, – началом 1990-х. Тут есть что понимать.

В начале 1980-х мы жили в атмосфере бесконечных су-мерек. <...> Не помню, чтобы кто-нибудь задавался нелепым вопросом: когда же придет настоящий день? Ясно было, что не придет никогда, что эта жизнь – не жизнь, а другая невозможна.

Читая новую книжку Тулинцева сегодня, можно, конечно, воспринимать отдельные сюжеты как экскурс в историю и получать безмятежное удовольствие от текста, наслаждаясь остротой авторской мысли и литературным стилем (собственно, избежать этого не удастся), однако от неуютного ощущения особой актуальности его книжки отделаться не так-то просто. Вы совершенно свободны от этого, пожалуй, только если у вас в запасе есть лишние двадцать

лет. Буквально – лишние. Про Андрея Битова Тулинцев сказал: «Неутомимый путешественник (чаще всего – из угла в угол)». Ну вот и маршрут.

От Смольного монастыря (давшего имя первому сборнику стихов) к питерским окраинам, от Апраксина двора к фантастическому Петербургу из чужого сна (бывший одноклассник через мост Риальто въезжал напрямик на проспект Обуховской обороны). Из девятнадцатого века, «истлевающего в двадцатом» (от Блока до Шостаковича и Смоктуновского), – к Олегу Далю, Глебу Жеглову и «ленинградскому затворнику» Павлу Громову. Чехов, Макбет, Скрябин, Товстоногов, Зощенко, Брамс, Сологуб, Буратино, Висконти, Шнитке, Дрейден, Тарелкин, Акимов, Лев Толстой и (боги мой!) Виктор Чистяков – вот только ни слова, пожалуйста, о «разносторонности интересов»! Там, в этой книжке, больше, куда больше, и все это с интенсивностью мысли почти невероятной; но только не забыть ни на минуту, что дистанция – из угла в угол. Нет пространства. А то крошечное, какое есть, какое осталось «типичному представителю русской интеллигенции», – безвоздушное. Расширить его можно разве что одним способом – снести кавычки между цитатами. И это вчера было, извините, «постмодернизмом». А позавчера и завтра – «бормотухой».

Потому что все было «бормотухой» – то, что разливалось в ларьках по кружкам, <...> так же, как и знаменитые

кухонные посиделки, и испарения котельных, в которых читатели Хейзинга или Гуревича обсуждали категории средневековой эстетики. В бормотуху превращалось все – любые книги и журналы (про новый мир, про Обводный канал), и тою же бормотухой становились любые стихи.

Не хочу я этого понимать, но поздно.

Ну вот, казалось бы, окружающий ужас – прекрасный повод для жалости ко всему живому (полуживому на самом деле); для того чтобы сделаться «человечнее» и снисходительнее (что у нас почему-то обычно означает одно и то же). Однако писателю, пребывающему в глубоком подполье, «снисходить» некуда – он и так на самом дне. Неслучайно прозаический раздел в книге открывает потрясающая рецензия на товстоноговское «На дне». «Словами, „прекрасно сказанными“, Сатин пытается одолеть отовсюду нависший мрак, но чем больше произносит он слов, тем мрак становится гуще...» Это и точное описание реальной мизансцены – и одновременно практически наверняка автопортрет самого критика. И таких автопортретов в книге немало, и ничему это не мешает, а только наоборот.

Мир «Тихого города» (куда более сложный по внутреннему устройству, чем даже по составу) невозможно постичь, если не разобраться с соотношением таких авторских понятий, как *уют*, *пошлость*, *жизнелюбие*. Все три – оценочные, однако знак, плюс или минус, зависит в конкретном тексте от

многого (пошлость хорошей не бывает – бывает непростой), а уж совмещение понятий дает конструкцию и вовсе причудливую. «Это сложное понятие – „уют“ (о нем много у Блока, который весь состоял именно из уюта и хаоса – допустим, „метели“), он столь же спасителен, сколь и опасен, поскольку не помещается весь снаружи, на книжных полках или в цветочных горшках, и в нем непременно таятся тени», – пишет Борис Тулинцев. Нонконформизм – это, помимо всего прочего, еще и необходимость всякий раз находить оправдание для жизни, собственным своим течением явно не оправданной. Уют мог стать такой временной индульгенцией. А мог и не стать, сделаться коварным соблазном и свалиться в пошлость совсем уж непереносимую. И на грани приходилось балансировать осторожно, потому что иначе жить было нельзя, стыдно. «При нем оставалось остроумие и обаяние, после него остался уют», – это Тулинцев написал о Николае Акимове. Уют как последний рубеж осмысленного существования, когда иная роскошь культуры и цивилизации уже недоступна, ушла с людьми иных веков, и оскудение мира, сузившегося до размеров кухни, настало чрезвычайное.

Жизнелюбие, что характерно, тут из всех «ключей», пожалуй, самый неочевидный; прослыть мизантропом автору было, вероятно, чрезвычайно легко (а кому нет?). Жизнелюбие у Тулинцева прихотливым зигзагом сводит вместе Вацлава Нижинского, Федора Сологуба и Сергея Дрейдена: с одной стороны – «избыток жизни», а с другой – в нерасторжи-

мом единстве – «потаенная меланхолия, осознание трагедии жизни, ее конечности». Понятно, что все это было и раньше, до статей, – да почти в каждом стихотворении.

Зато гаже сюсюкающей, задушевной пошлости для автора «Тихого города», особым – «ленинградским» – способом соединяющего уют и аскезу, и вообразить ничего невозможно. «Чехов, как известно, ненавидел пошлость, только она к нему почему-то всегда прилипала, и до сих пор – липнет», – это понятно на первый взгляд (хотя на самом деле Тулинцев недаром в нескольких текстах с разных сторон рассматривает эту тему в связи с Чеховым). А вот в ином изводе применение тех же категорий обернулось чем-то вроде скандала. В статье про Олега Даля Тулинцев процитировал Некрасова: «Беспощадная пошлость ни тени положить не успела на нем». И продолжил: «Олег Даль умер молодым, но – „успела“; сегодня, чтоб „не успела“, лучше совсем не родиться или умереть младенцем». В том, что именно эти строки, пожалуй, более всего прославили автора, явно есть нечто вроде горькой иронии. Читатели, помнится, очень переживали: как же так, дескать, «не родиться» (особенно те, которым это удалось совсем недавно). Приняли авторскую позицию позже, да и не все, да и кто бы сомневался.

Тут вот что важно. В попытках одолеть «отовсюду нависший мрак» Борис Тулинцев изобрел собственный способ. Он состоит в том, чтобы не преумножать иллюзии без необходимости. Такая вот «бритва», под стать Оккаму. И это

только кажется, что тут есть что-то очевидное. Дело ведь не в борьбе с официальной идеологией и эстетикой – вот уж их заскоружные постулаты ни для кого в ленинградском «интеллектуальном подполье» никаких иллюзий не содержали. Фокус в том, чтобы обнаружить пошлость и фальшь там, где они есть, – иногда в самой сердцевине того, что нам дорого. Процедура весьма болезненная. Но боль подчас – единственный способ обрести реальность, не доступную тотальной лжи. «Править себя» – по-русски означает многое плюс искусство редакции.

О легендарном товстоноговском «Горе от ума» и о Сергее Юрском – Чацком, иконе нашей интеллигенции, Тулинцев пишет: «Только немногие зрители начала 1960-х догадывались, что Чацкий на сцене – уже Репетилов». Да что – и через тридцать лет немногие эту мысль приняли, и через пятьдесят от нее жутковато. А деваться некуда. Сказал как отрезал. Бритвой.

«Оттепели» Даль все же вкусил и вместе с нею – ее лжи и двусмысленности. <...> Возможно, в фильме [«Мой младший брат»] Алик был даже и без бороды – все равно он плакал в рижском соборе, слушая Баха, и в этом была ложь, не потому, что нельзя плакать, слушая Баха, но потому, что уж явно Баха заглушал в этом фильме, в этой эпохе Таривердиев.

Чужое убогое вранье – к черту, но и свои милые миражи – к ногтю. Иначе подлинного – пусть и мучительного, пусть непереносимого – не останется ничего вовсе.

Ну или давайте найдем для разнообразия что-нибудь «спорное» – а вот, например, про Н. П. Акимова на прогоне «Жаворонка»: «О чем он думал тогда, глядя этот унылый прогон? Не о том ли, что „голоса“ Жанны – восторженная чепуха и в самом деле помешательство, что выступает она перед инквизиторами, как пьяный телеграфист в последнем акте „На дне“ и что лучше было бы поставить не этого модного умника Ануя, а старика Вольтера, его „Орлеанскую девственницу«?» Очень хочется спорить? Не очень? Во всяком случае, не с тем, что Николай Павлович и впрямь мог думать о Вольтере...

В гениальном тексте «Смерть Глеба Жеглова» (хорошо бы его изучать в правильных киноузах параллельно с классической базеновской «Смертью Хамфри Богарта», там есть, с чем работать) Тулинцев покусился на миражи уж и вовсе священные, на самые что ни на есть основы. Да чуть ли не обиднее того – распотрошил заодно и писаную торбу либеральной пронизательности, хранившей «последнюю правду» про «сталиниста-Жеглова» и про то, что «закон – не кистень», а Шарапов непременно наплачется.

Те, которые так думали, не хотели замечать, что князь Мышкин, пришедший работать в МУР, – такая же неле-

пость и сусальная фантазия, как Михал Михалыч в качестве любимца коммуналки. <...> Этот фильм отразил двусмысленность наших понятий о добре и споров о справедливости, нашего нищего, фальшивого уюта, этого „дома, в котором я живу“, но которого, в действительности, давно не существовало – ни у меня, ни у вас.

Он [Шарапов] выходил, смущенно улыбаясь, вслед за одуроченными бандитами, только нельзя было поверить ни по движению его, ни улыбке, ни, извините, „милосердию“, которому он научился на коммунальной кухне. Вся правда оказалась только в Жеглове, <...> он воплощал для нас безвыходное какое-то движение, невыполненное предназначение, жизнь, покинутую настоящим смыслом и целью, которую нельзя было одолеть.

Не по чину мне тут комментировать (слишком уж хорошо), разве что позволю себе шепнуть тихонько, для своих, а то и для тех, кто младше, но профессионально сиротствует: у нас тоже есть «старшие».

Лилия Шитенбург

Скучно на этом свете

Последний спектакль Товстоногова

...Бог есть или – нет? Коли веришь, – есть; не веришь – нет... Однако к концу нашего века прежняя вера для нас невозможна, как и нынешнее безверие. Мы больше не в силах верить, а не верить не хотим. Боимся? Мы верим в пустоту. И даже в театре нам ее сегодня показывают: солнце всходит и заходит, а солнца – нет. Есть черная дыра, внезапно возникающая бездна, и уже непонятно, где мы: на улице, на дне, у себя дома или в театре на Фонтанке, на том или на этом свете...

Сатин в спектакле раскачивает лампу, пытаюсь высветить хоть одно человеческое лицо – на сцене, в зале... Есть человек или – нет? Коли веришь... Но Сатин не верит. Лампа, которую он швырнул в зрительный зал, – это фигура речи, последнее ее слово, итог, найденный неожиданно и потому потрясающий. Романтик и отщепенец даже в своем кругу, Сатин всех презирает, и среди «красивых» слов ему вспоминается: трансцендентальный... Слово вдохновляет его само по себе, независимо от забытого смысла, и, когда ему «все нравится», он произносит много слов сразу. Знаменитый монолог о человеке оказывается «слова, слова, слова». Больше

любых слов говорят жесты Сатина, сухие, порывистые, тоже вроде трансцендентальные, а его глуховатый голос, то картавый, то отчетливый, яростно чеканящий фразу, лучше, честнее произносимых им слов. И весь он исполнен какого-то змеящегося сарказма. Ивченко возвращает образу масштаб, утерянный со времен Станиславского, который носил сатиновые лохмотья, как рыцарские доспехи. Но все-таки новый Сатин, столь же «картинный», как в начале нашего века, совершенно лишен мхатовского прекраснодушия: век кончился, и никто не доверяет словам, которые произносит.

В спектакле Сатин – протагонист режиссера; смысл постановки, ее итог как бы «влетают» в зрительный зал через его жест. Когда-то, во времена доисторические, подобным протагонистом был сыгранный Юрским Чацкий. Этот, наоборот, верил каждому слову, которое изрекал; он падал в обморок в конце спектакля, убедившись, что никто его слов не слышит, что перед ним – глухая стена. И только немногие зрители начала 60-х догадывались, что Чацкий на сцене – уже Репетилов. Горе уму; невозможно, с искренней верой произнеся столько монологов сразу, не стать Репетиловым.

Но театр, слава богу, зрелище, а не говорильня и не модельня, хотя кому-то может еще показаться храмом. Сегодня мы – на горьковском «дне». Спектакль нам внушает, что дно – петербургское, что действие происходит в нашем городе, в бывшей столице, на какой-то из глухих ее окраин. Пусть когда-то, в начале века, Станиславский и Лужский посеща-

ли Хитров рынок, московские ночлежки. Сегодня Товстоногов читает пьесу и видит подвал, похожий не на пещеру, как сказано у автора, а на колодец. Это двор-колодец, над ним нет потолка, тяжелых каменных сводов, закопченных, с обвалившейся штукатуркой, и лампа, о которой было уже сказано, свешивается неизвестно откуда. Горьковские «картины» возникают из темноты Петербурга, где «ночь, улица, фонарь, аптека, бессмысленный и тусклый свет», хотя мы видим только ночь и улицу; город не знает еще этих стихов, но уже готов стать строкою Блока, рисунком Добужинского. Возле тяжелых каменных стен бродят еще передвижные фигуры, шарманка девятнадцатого века появляется как тень Достоевского. Сам шарманщик, полицейский, проститутка, еще какие-то бездомные – едва отличимы от тьмы, из которой они возникают, зато странник Лука, неторопливо бредущий в поисках нового пристанища, резко выхвачен светом прожектора. Только не понять, немощный старец или еще крепкий, и на кого больше похож, на великого писателя земли русской, несущего за пазухой свою тяжелую проповедь, или на скромненького Деда Мороза, собравшегося к детям на елку.

О старце мы еще узнаем, что он нетерпим к людям, хотя все они черненькие и все прыгают. В остальном же его природа, как прежде, останется до конца непонятной, – отчасти потому, что она нас сегодня не очень-то занимает.

Судьбы всех обитателей ночлежки предопределены, обу-

словлены тем мраком, который со всех сторон окружает их жилище и, безусловно, давно уже гнездится в их душах. Здесь все омрачено изначально, так сказать, генетически; здесь никто никому не верит и всякая попытка доверия оборачивается драмой. В самом деле, как сказал поэт – «всяк на свете в себя заключен». Татарин – в свою молитву (за себя!), Клещ – в свой инструмент, потерянный со смертью жены, жена его Анна – в свою надвигающуюся смерть, и каждому тесно в своей тюрьме, в своей душе, а за это в отместку все еще угрюмей теснят и притесняют друг друга. Единственный, кто живет здесь с ощущением простора, – Сатин, хотя весь его простор помещается в нем самом.

«Сколько места ты у меня занимаешь...» Чтобы оценить масштаб скопившейся на этом дне злобы, достаточно увидеть, с каким злорадством хозяин ночлежки Костылев, едва появившись на сцене, пытается измерить пространство, занятое Клещом. Как он, изогнувшись, заложив руки со сжатыми кулаками за спину, в несколько прыжков «возвращает» себе это пространство, которое ведь ему принадлежит – как неверная жена Василиса, как купленные накануне украденные часы. В спектакле у каждого персонажа своя тема, вроде «мелодии», и высохший, согнутый от алчбы Костылев недаром норовит вцепиться в пространство: он в нем самый немощный, но и самый сладострастный. Лавров играет бессилие сладострастника, ту обреченность, которая боится или неспособна себя осознать, хотя для окружающих очевидна.

Поэтому его походка, голос, вся повадка немедленно вызывают смех в зале. На этом спектакле и вообще много смеха – на сцене, в зале; ночлежники с остервенением смеются, безжалостно высмеивая один другого, но и зрителям, кажется, не особенно жаль старых своих знакомых, появившихся такими, какие они есть сегодня... Над кем смеетесь? – вопрос из прошлого столетия, для нас уже щепкинский, даже не гогулевский. Мелодраматический вопрос.

Разве не смешон Костылев, который рядом с Иудушкой-кровопийцей – сущий пигмей? И особенно он забавен, когда говорит все-таки о лампадке, о жертве в воздаяние грехов, своих и Клеща. Костылев затем и пришел на сцену, чтобы все увидали, услышали: единственная возможная нынче вера, все, что от веры осталось, – это злобная умиленность, елейная усмешка сладострастника. И можно ли сегодня без смеха (хоть и без содрогания!) услышать исторгнутый из впалой груди этого паука вопль Достоевского: «А я вас всех люблю... Братия вы моя несчастная, никудышная, пропащая...» Какова вера – такова и любовь и таков уж, извините, сегодняшней Достоевский, которого мы услышали в глумливом исполнении Костылева. В самом деле: неужели и автор «Карамазовых» – один из призраков дна?

Фигуры, едва различимые на ночной улице, обретают в спектакле, в дневном свете ночлежки, невероятную, почти нестерпимую яркость. Перед нами Настя, «девица», как ее определил автор. Когда-то, лет сорок назад, жила она со-

всем в другом месте Петербурга; ее звали Сонечка Мармеладова. Тогда она читала Евангелие преступнику, теперь – роман «Роковая любовь» составляет все содержание ее пропавшей, но непрожитой жизни. Сонечка – Настя сохранила свою эфемерную женственность, которую временами и по нужде пытается приукрасить, и с тою же верой, как некогда Раскольникову читала о воскрешении Лазаря, пересказывает ночлежникам свою жизнь, найденную в бульварном романе. Среди слушателей ее сожителю, барону: перекошенное, расплющенное в лепеху существо. Рассмотреть его до конца не удастся. Басилашвили – актер, с которым, кажется, и вообще трудно встретиться взглядом: он никогда ни на кого не смотрит. Не умеет? Не хочет? Нам этого не понять, хотя его своеобразный «невзгляд», вместе с улыбкой, слегка заискивающей, немного циничной, немного виноватой, составляет, отчасти, «отрицательное» обаяние его героев. Барона Басилашвили играет без улыбки, а смех, временами из него вылетающий, – нечеловеческий, самое малое – безрадостный. И смеется он над Настей не по злобе: ни зла, ни добра в нем больше не осталось, но весь он состоит из одного только судорожного нетерпения: «Дальше!» Прошлого не помнит, будущего – не ждет, а его визгливое «дальше!» означает полнейшую для него невозможность сосредоточиться даже и на настоящем моменте. Тот, кто определит его циником, – ошибется: цинизм предполагает какое-то знание жизни, опыт, а этот барон даже карту передернуть не научился...

Нет у Насти Сонечкина Евангелия, и вместо Раскольниковова – такой вот барон. Ибо на этом дне не может быть ни преступлений, ни наказаний. Разве Васька Пепел убил Костылева? Он только замахнулся, отпихнул его от себя как помеху на пути, подлетая к Наташе, отчего старичок тут же испустил весь свой дух, которого никогда не имел... «Все так, – говорит Бубнов, – родятся, проживут, умирают. И я помру... и ты... Чего жалеть?» Вот кто главный философ дна! Рядом с остальными ночлежниками, негодующими, юродствующими, вспоминающими, мечтающими, Бубнов невозмутим, как Сократ. Он говорит немного, но убедительно, безо всякого пафоса, но так веско, что слова его кажутся похожими на булыжники. Никакие «сказки» на него не действуют, посторонним «эмоциям» он недоступен, зато именно он все видит, все замечает, все запоминает, обо всем судит и, пожалуй, все наперед знает. Лучше всех он приспособился к здешней жизни, другая ему уже не нужна и никогда не была нужна. Свой идеал он нашел в ночлежке и в близлежащем трактире. Он сумел понять в этой жизни главное: над ним, как над его товарищами, нет никакого Бога, никакой полиции (с полицейским, по совместительству Абрамом, он важно играет в шашки, неизменно выигрывая) и вообще – никакой власти! И царя нет, и хозяином может быть всякий, и, когда человек поднимается по лестнице вверх, это не значит, что он должен непременно вернуться по той же лестнице обратно.

У Горького в пьесе лестницы нет, но в спектакле она занимает чуть не полстены и ведет очень высоко, к двери под отсутствующим потолком или под небом. По ней можно выйти на улицу, в трактир, на базар или отправиться в небытие. Она почти постоянно занята, на ней останавливаются, сталкиваются, подталкивают друг друга, подзуживают, переглядываются. По ней неожиданно влетает предсмертный, весь в белом (обыкновенном исподнем) Костылев; барон, прыгающий с места на место, как обезьяна в джунглях, чешет здесь свою ногу, а Васька Пепел подставляет ножку «дяде» полицейскому. Наконец, по ней сходит в ночлежку, объясняя на ходу свою нехитрую вроде бы философию, странник Лука, пришедший из тьмы погреться.

«Всяк на свете в себя заключен». Лука – в свою бодрость, столь же фальшивую, как и сходство с Дедом Морозом или с Львом Толстым (еще один «призрак»). Он прошагал пешком целую жизнь и смертельно от этого устал; однако остановиться уже не может. Взбадривая окружающих, этот Лука взбадривается сам, такое у него выработалось приспособление к жизни. Главное же в нем, как мы уже говорили, – нетерпимость; она-то и сделала его когда-то странником. И мнимая его «мягкость» («мяли много»), и «сказки» – все от нетерпимости, а усердие и услужливость – от тщательно скрываемой ненависти. Лука у Лебедева уже немощен, но все-таки еще цепок. Руки у него жесткие, как грабли, взгляд беспощадный, сила его в какой-то непобедимой способности повер-

нать каждого, кто дал слабину, навстречу его судьбе. И если слова его и бесполезны, и безвредны, то потому, что судьбы определяет все же не он. Он – торопит: «что делаешь – делай скорее». Он и сам отовсюду спешит уйти, ибо не только нетерпим, но также нетерпелив. Он с каждым заговаривает, но никому не открыт. Однако в этом «для лучшего, милачок, для лучшего», «во что веришь, то и есть», во всех его словах и притчах, в их совокупности слышится сегодня страшное: каждому – свое! И потому Сатин, выкрикивая в последнем акте «человек – вот правда», в сущности, глядится в ту же бездну, из которой явился Лука. Передразнивая и хваля двусмысленные его речи, Сатин поневоле благословляет судьбу – единственное, во что странник Лука несомненно верил.

А что ему остается, опустившемуся на дно прекрасному Сатину? В котором времени живет он на дне – в настоящем? прошедшем? будущем? Что делать ему с этим простором, вселившимся неизвестно откуда в его душу, как унять вдохновение, которое рвется наружу? Временами Сатин готов вышвырнуть из себя собственную судьбу, чтобы полюбоваться ею или посмеяться над ней... «Веселый ты, Костянтин, приятный», – Лука ему говорит с ехидством, с презрением, с безнадежной какой-то завистью, потому что сам никогда не был весел. Однако веселье Сатина тоже – трансцендентное, омраченное дном. Вдохновение его растерзано. Да и можно ли подняться со дна, возродиться? На этот путь собрался было актер, у Стрельчика почти «невидимый», как

у Горького: вернее, был поднят нетерпеливым Лукой, который так и не назвал ему город, где есть лечебница для его «организма». Но мы-то видели его опущенную голову, сутулую спину, неверную его походку, видели, как сидит он на нарах, бессильно свесив невесомые ноги, с блуждающей, бледной улыбкой. Ясно, что до «города», даже возникни он вдруг, по воле Луки, но все-таки дальше трактира ему никак не добраться.

На дне – пьют. Может быть, из жалости к ближнему, чтоб возникла наконец эта «жалость», чтобы соединила пьющих в их тесноте, где «каждому – свое», пьют в надежде вместе стать чем-то целым, и – становятся: в протяжной тоскливой песне. Пьют, чтобы обрести ненадолго свободу, стать человеком («Ты только пьяный и похож на человека»), чтоб все – нравилось. И только ждут случая, чтоб выпить. Утро, открывающее спектакль не в начале весны, как у Горького, а прямо из тяжелого зимнего петербургского сна, в котором перед нами прошел невзрачный полицейский, будущий Абрам, и еще – странник, неласково глянувший в зал, это утро сразу освещает весь мир ночлежки со всеми обитателями и насекомыми, «мелодиями», страхами, враждой, надеждами и главной, быть может, надеждой: на выписку. Резкому освещению соответствовал, с ним совершенно совпал звук – необычный, пронзительный, недолго длящийся, одновременно звенящий и скрежещущий. Звук этот вытолкнул картину из небытия на наши глаза и вскоре сам оказался звуком подступивше-

го к горлу реального небытия... «Дальше!» – визжит барон, и все катится здесь заведенным порядком: смеется Квашня, орет Клещ, барон пытается оседлать Настю, Сатин приподнимается на нарах: «Кто это бил меня вчера?», и рядом с его лицом висит нога Бубнова: «А тебе не все равно?»

Солнце всходит и заходит, а солнца – нет, хотя сцена давно уже освещена ослепительно ровным светом; мелодия песни, начавшись, обрывается, повисая в воздухе, остаются: оцепенение и тоска... И под этот шум («шум смерти не помеха») умирает Анна, в этот Содом спускается Лука, делающий по жизни свои «круги», и скоро у него оказывается еще несколько дел: подмести пол, помочь Анне побыстрее покинуть ночлежку, соединить Ваську Пепла с Наташей и отправить обоих в праведную землю Сибирь, чтоб они зажили там праведною жизнью.

Васька Пепел выглядит рядом с Наташей обреченным, как прежде рядом с Василисой. Все, на что он способен: украсть часы, подарить двугривенный, напиться и набычиться. Василиса, сама не ведая, все же права, когда лжет: «Он у нас ни бить, ни любить не может». Ложь превращается в правду на наших глазах: не убив, Васька все-таки убийцей становится. Вместе с Васькой со сцены уходят обе сестры, Наташа, будущая чья-то Анна, и смеющаяся, как у Сологуба, «в ликующей злобе» Василиса. Что не вполне было ясно в начале нашего века, совершенно прояснилось в его конце: кустодиевская баба и должна смеяться сологубовским смехом. Неслу-

чайно радостный живописец русского быта когда-то написал портрет самого глубокого и мрачного поэта русского декадентства. Вот вам еще два призрака, на сей раз воплотившихся в одном женском образе.

Непонятно только, как идет время, как оно проходит сквозь наши тела или, если хотите, души, и сколько его прошло с тех пор, как на сцене появился странник Лука. Кажется, он еще стоит супротив Костылева, и оба старца отражаются один в другом: «Что, старичок?» – «Ничего, старичок», однако обоих уж и след простыл, один умер, никем не убитый, другой ушел вверх по лестнице и растворился бог знает где. «Исчез от полиции, яко дым от лица огня», и тогда наконец склублился в этом непонятном (начало века? конец его?) времени сумрак четвертого акта. В нем отстоялось и сосредоточилось все: вражда и рядом возникающее братство, последние выкрики, проклятия, ссоры, примирения друг с другом, с жизнью, со смертью, моменты полного оцепенения и безумного, экстатического веселья, и во всем этом оказался найденным какой-то своеобразный уют, существующий только в этих стенах, у них, на их дне.

Сатин теперь в самом центре сцены, в синих сумерках, в дыму, в адском или просто табачном, под ровно горящей лампой, которая не стоит «посреди стола», как сказано у Горького, а повисла над самой его головой. На сцене – пьянка. Сатин ею дирижирует, постепенно он приходит в неистовство. Им овладевают многие чувства сразу: печаль,

гнев, сарказм, наконец, веселость, и он потому готов согласиться с исчезнувшим странником, что тот все – врал. Словами, «прекрасно сказанными», Сатин пытается одолеть отовсюду нависший мрак, но чем больше произносит он слов, тем мрак становится гуще... Какой-то замкнутый круг, и, стоя в этом кругу, Сатин ткёт паутину слов, в которой сам же запутывается. Он понимает это, когда уже поздно; он уже сказал самое нелепое, страшное: что человек не барон, не старик, не Наполеон, не Горький, не Товстоногов и даже не Сатин, а только какое-то «единое-целое», в котором «все начала и концы», и кроме этого человека, никого вроде и нет. Но когда лампа, которую Сатин качнул, взвыла сиреной «человек» и стала кругом шарить, мы увидели не «единое-целое», а только маленького, напуганного, бессмысленного, глядящего в разные стороны и ничего не видящего барона. За ним пошли другие тени. Наконец, лампа метнулась в зал, где тоже не оказалось предмета сатинских грез. Потому что в театре, как говорил один немец, «царствует сосед, и сам становишься соседом». В зале сидели зрители.

Перед последним всплеском веселья воцарилась на сцене, на несколько мгновений, та тишина, про которую говорят: остановилось время. Оно-то и похоронило навсегда все «слова» Сатина о человеке, звучащем гордо. Хотя многое он мог бы к своим словам добавить. Например: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце и синий кругозор». Или из другого тогдашнего поэта, про то, как над седой равниной моря

гордо реет буревестник. Все это – полудекадентская мелодекламация, произносимая от лица, скажем наконец такое слово, «сверхчеловека», нашего маленького российского сверхчеловека, которым могли оказаться и этот, на дне жизни распластанный Сатин, и в петербургском салоне, на другой улице того же города тезка его Константин Бальмонт («веселый ты, Костянтин, приятный»), и, наконец, будущий «великий пролетарский» писатель Максим Горький.

Все-таки тишину, которая вдруг овладела сценой и повисла как топор в воздухе, нарушил приход Бубнова с баранками, водкой, весельем и уже подгулявшими приятелями. Был среди них и шарманщик, уже не тень Достоевского, просто вежливый, еще не старый мужчина. Бубнов попытался расположить на столе свои гостинцы, и оказалось, что весь интеллект Сатина существует лишь затем, чтобы облегчить этому Сократу задачу: как освободить руку от бутылки... Ибо главная ложь Луки была в его мысли, что человек все может, стоит ему только захотеть. На дне нельзя ничего, и лучший здесь, Сатин, может только быть «выше» сытости и швырять свою лампу в лицо окружающему, совершенно безмолвному миру. Песня, столько раз начинавшаяся как мотив почти потусторонний, оказалась наконец на устах соединившихся в кружок собутыльников. И тогда сразу исчезли стены, мир покачнулся и поплыл, а потустороннее, безмолвное нечто обнаружило себя полностью открытою бездной. Вот где все начала и концы! Песня оборвалась внезапно, как мо-

жет оборваться жизнь, и, взлетев в черную пустоту – единственное, во что теперь мы верим, – оказалась выше всякого человека, всякого бога, всякого неба – поднялась так высоко, что здравшему голову Сатину ее уже никогда не поймать.

«Театральная жизнь». 1989. № 24

Эх-ма

«Бесы» у Льва Додина

«Россия есть игра природы, но не ума», – поэтому «умом Россию не понять». Две фразы двух великих поэтов соотносятся как причина и следствие, хотя та, что следствие, возникла тремя годами раньше той, что причина. Строфа Тютчева датирована 1866-м, а в печать попала через два года, стало быть, приступая в 1869 году к «Бесам», Достоевский уже держал в уме, что им (умом т. е.) все равно не понять. Гениальный импровизатор капитан Лебядкин выводит причину из готового уже следствия, тогда как принято поступать наоборот. Ничего не поделаешь: игра природы, в которую кем-то (неизвестно кем) и сегодня вовлечены играющие, по Достоевскому – беснующиеся, мужчины, женщины, дети, подростки, старики. Игра, в которой все спутано в хаос и непонятно, что из чего образуется, ненависть из любви или любовь из ненависти, и почему мудрость выглядит как юродство. Непонятно, наконец, главное: произошел ли человек от божественного разума или – Бог вышел из человеческого. Итак, что есть причина, что – следствие?..

В спектакле Л. Додина толпа молящихся в церкви превращается в горстку заговорщиков, и это не «экономия выразительных средств», а именно одни и те же люди, русские, «наши», «на все готовые» и которые до поры только томятся

во мраке, чтобы когда-нибудь обязательно вырваться наружу – как на сцену... Подобно жизни всякого человека, выступающего на сцене актера или притаившегося в зале зрителя, спектакль этот проходит, бесследно исчезая между двумя провалами тьмы. Он словно бы заключен в черную рамку небытия, из которого – очень медленно – зарождается жизнь: негромко звучит колокол и дрожит, колеблется (загореться? погаснуть?) слабый огонек – это начинает светиться люстра, которая будет висеть в церкви, так же, как и в доме генеральши Ставрогиной. Но в начале – музыка, только колебания тьмы, как тот хаос – «древний, родимый», о котором есть «страшные песни», из которого поднимается, будто выплывает и медленно проходит через всю сцену юродивая, хромая, с блаженной улыбкой-гримаской Марья Тимофеевна Лебядкина (Т. Шестакова), родная сестра нашего великого поэта-капитана (Достоевский, правда, не знал, что его Лебядкин со временем превратится из графомана в истинного поэта, да еще такого влиятельного; опять-таки, игра природы!). Марья же Тимофеевна поднялась и застыла возле столба, будто прислонясь к дереву. Она экстатична, как многие героини Достоевского, хотя в ее случае это связано с юродством, она почти лишена разума, рассудка (которого, кстати, и не нужно, ведь умом – не понять!) и этим именно состоянием экстаза, внутреннего сияния объясняется появление ее в начале спектакля, в прологе его, в крошечной тьме. Может, это она, «вечная женственность», как объяснял нам, в част-

ности, Вяч. Иванов, призвана эту тьму собой озарить? Следом за ней, как тень ее – Шатов, который совершенно безмолвно, редко перебивая вопросом, вслушивается в долгую ее речь, будто аккомпанируя ей унылым своим молчанием. Речь – о ребеночке, которого она родила, но утопила в пруду, и теперь не знает, было ли это наяву или только приснилось. Речь – о Боге, который тоже, может, никогда не родился, только приснился людям...

У Достоевского «логический самоубийца» из «Дневника писателя» ставит вопрос о счастье, возможном не иначе как «в гармонии целого», а не обнаружив гармонии, приговаривает весь мир (вместе с собой) к уничтожению. Некоторые комментаторы (особенно зарубежные) находили такое решение юмористическим. Достоевский, в самом деле, один из величайших юмористов мировой литературы. Как пророка вспоминают его сегодня каждую минуту, цитируют, наслаждаются сходством, но того не понимают некоторые глубокомысленные его исследователи и знатоки, что этот гений, все наперед предвосхитивший, иной раз такую под ихнюю цитатку свинью подложит, что и самих цитатчиков чуть не в бесов обратит, да так незаметно. Но спектакль, о котором речь, слава богу, не «цитата из Достоевского», как это было (давно ли? – уже не понять!) у М.Шатрова, который вместо вымирающей диктатуры какого-то «пролетариата» предлагал нам другую диктатуру – какой-то «совести», у кого-то якобы сохранившейся. В той, уже все-таки старой пьесе, та-

кой цитаткой был Петруша Верховенский, который когда-то очень эффектно появлялся в московском спектакле, сперва страшно пугал зрителя, но после невозмутимо произносил: «шутка». И в самом деле только шутил; М. Захаров, величайший мастер сценической пиротехники, запускал его на сцену и в зал в качестве «цирка и фейерверка», чтобы несколько оживить пьесу-дискуссию.

Возможности клоунады (П. Верховенский – Хлестаков) Додины сегодня не использованы, а почти весь юмор романа «Бесы» остался за пределами его постановки. Игнат Лебядкин, например, сыгранный И. Ивановым, совершенно не получился вдохновенным поэтом – в спектакле он только громогласен, неуклюж да жалок. У Достоевского же это настоящее чучело, способное не только рассмешить, но и превратиться ненадолго в какого-то монстра, явившись во фраке, как Чацкий с корабля на бал – на «литературный» бал. (Именно эта, пусть мимолетная, но – монструозность, оказывается источником поэтического вдохновения и обеспечивает, даже отдельно от романа, будущую славу поэта-капитана.) До «кадрилли литературы», до губернского карнавала руки у Додина не доходят, его спектакль – весь в сумраке, как в трауре, он, может быть, даже слишком серьезен, но замечательно сдержан, строг, взвешен, и заставляет не только смотреть, но и слышать текст Достоевского. Редко случается спектакль, на котором зритель так безусловно обращается в слушателя (ибо главное в Достоевском – слово, а во-

все не действие, и какая-то особенная его «театральность» придумана – очень давно – некоторыми комментаторами), который заставляет так напряженно ловить каждое слово даже и совершенно знакомого произведения. Это напряжение только усиливается оттого, что речи героев мы слышим «в сумерках, более захватывающих нас, чем дневной свет» (А. Камю). У Додина, однако, все в этих «сумерках» расчислено, как будто даже расчерчено, чему способствует замечательное оформление Э. Кочергина, разделившего сцену на три части так, что в центре действия стоит прямоугольник, на который может упасть, закрывая персонажей, деревянный занавес, собранный из досок, но так, что нижняя – срезана наподобие гильотины. Так выглядит главная, так сказать, «деталь», частность, – «кусочек сумрака», в виду которого звучит сегодня слово Достоевского, «длинная мысль» его, которую театр «укорачивает» до «цитатки» нарочно выловленного «смысла», ибо смысл – только целое...

Если Бога нет, все дозволено, и пусть у Марьи Лебядкиной не было никогда ее младенчика – муж все-таки был, «князь» или самозванец, но был. Николай Ставрогин (П. Семак) выглядит в спектакле как-то неуловимо, непонятно, словно зритель смотрит на него с какого-то очень далекого расстояния, пытается различить его черты и не различает, хочет его узнать, но не узнает. Это не Бог и не Дьявол, скорее, мелкий какой-то бес, и в нем наблюдается прежде всего отсутствие: тайны, гениальности, масштаба – того, о чем писал

когда-то Бердяев в некоторой (непрямой) связи со спектаклем МХТ, в котором Ставрогина неудачно играл В. И. Качалов. Не получается покамест и той крошечной опустошенности (по Бердяеву – говорю своими словами: от избытка сил, чрезмерности желаний, а также глядящего в разные стороны света ума), но есть внутренняя пустота, несомненная печаль, лермонтовская (или печоринская?) насмешка над жизнью, в которой, что ни случись, все «и скучно, и грустно». Женщинам спектакля предлагается вроде бы элементарная мужская привлекательность, и они, совсем не такие гордые, какими мы привыкли находить героинь Достоевского, оказываются, одна за другой, в объятиях этого, скажем, Печорина или декабриста Л-на. Ибо и страсть в этом сумраке – какое-то только брожение... Три части (называемые спектаклями) одного представления дают картину не бесовщины, пока только брожения, но в последней оказываются представлены на поднятых полосах сцены, как на лафетах, жертвы уже охватившего всех безумия, «игры природы».

В центре игры – Петенька Верховенский, который в начале спектакля кажется маленьким и невзрачным, эдаким белым червячком, но исподволь, от сцены к сцене, преобразуется, оказываясь в сумраке настоящим «лучом света» – белым каким-то лучом, непрерывно шарящим во всех направлениях в поисках для себя очередной жертвы. Никакого особенного безумия в нем нет – если, конечно, не считать безумием необыкновенную и особого рода целеустремленность; нет

даже «сумасшедшинки», которую находили прежде в героях С. Бехтерева некоторые его зрители. Ясно, что этот Петруша изначально обижен и ущемлен, только он давно уже перестал обижаться и начал действовать, по видимости ни на что при этом не претендуя. Он и в других не выносит прежде всего претенциозности или высокопарности, – прост, как правда! Изображая для нас такого Петеньку, Бехтерев сегодня отчасти демонстрирует изнанку прежнего своего «амплуа»; прежде чем стать Верховенским-младшим, он был маленьким человечком, чаще всего не от мира сего, а когда-то и буквально не от мира сего – «гуманоидом». (Достоевский не знал еще такого жуткого слова, у которого в оттенках мерещится разное – от инопланетной какой-то Чебурашки до полного торжества гуманизма на нашей именно планете, то есть до диктатуры... совести.) В романе Достоевского соотношение Петеньки с родителем его Степаном Трофимовичем есть не только проекция из прошлого в настоящее, но также – и главным образом – в будущее, в «коммунистическое далеко». Это путь от либеральной болтовни к вырождению, полной моральной деградации, от благодушного эгоизма – к садизму. Такова у Достоевского юмористическая вариация на тему «яблоко от яблони». В спектакле Степан Трофимович (Н. Лавров) занимает так мало места и настолько невыразителен, что темы «отцов и детей» как будто и не может возникнуть, да и не отец Степан Трофимович этому Петеньке, так же как и Варвара Петровна – не мать этому

Ставрогину. Здесь все дети – изначально сироты, одна такая девочка-сирота сидит на руках у Кириллова, речь о ней, однако, впереди: непростая это девочка у Додина...

Спектакль «Бесы» – своеобразный итог пути Додина в Малом драматическом. Замечательно, что сегодняшние «Бесы» – отнюдь не эпос; ясно, что путь от Ф. Абрамова, этой «великой медведицы пера», к роману «Бесы», к слову Достоевского, естествен, закономерен, хотя при этом вовсе не прям... Абрамов на сцене вызывал зрительский восторг и умиление, он был слишком трогателен, потому что слишком понятен. Достоевского же, как и его Россию, «умом не понять». В гуманизм Абрамова (вроде бы «программный» для додинского театра, но возникший неизвестно на каком основании, в эпоху «крушения гуманизма») вносит Достоевский свой страшный хаос, и хотя эпическая диалогия еще значится в репертуаре, этот «дом», грубо говоря, рухнул вместе с нашими «коллективными хозяйствами». Абрамов – устарел. Последний спектакль Додина совершенно лишен политики, хотя бы и внутренней, и даже когда со сцены произносится слово «наши» или Шатов требует своей России, зал не слышит никакой «аллюзии». На собрании «наших», из которых кого-то мы уже видели в церкви, мы застаем собравшихся в кучку, робких, напуганных собственными идеями взрослых детей, которые боятся каждого и друг друга. Кажется, их страшит собственный наивный, напускной радикализм, и они, застигнутые врасплох в своем страхе, оказываются

вдруг освещены ровным, будто дневным светом, как некоторые картины Репина. Похоже, только уязвленное кем-то или чем-то самолюбие толкнуло их собраться в кружок, в котором каждому так тесно. Здесь робкий, заносчивый Шигалев оказывается рядом с добрым и рассудительным Виргинским, и сидит, неизвестно зачем, пришибленный какой-то учитель, а обаятельный большеголовый гимназист Эркель все тянется куда-то вверх, но никому не может доказать, что и он уже вырос... Конечно, это еще не бесовщина, опять-таки – только брожение, тем неожиданнее его итог: погибает не один Шатов, но и сама пятерка символически «прихлопывается» с треском обрушившимся занавесом-гильотиной.

Сказано в Евангелии – «будьте как дети», но в одном из посланий имеется уточнение: «но умом будьте взрослыми». Есть, по Достоевскому, страшная опасность безумия – на этом именно пути взросления «ума» безумие подстерегает всякого, и почти каждого когда-нибудь охватывает, только не всегда это заметно... Три части спектакля незаметно складываются в картину всеобщего безумия. У автора нет названий для каждого из его спектаклей, но мы их примерно определим: «Хромоножка», «Самозванец», «Жертвы». Федька Каторжный, сам убийца, оказывается в числе жертв; уже обреченный, он ловит ассигнации, которые Ставрогин запускает для него в воздух. Присловье «эх-ма» звучит у него слитно, словно выдохнутое на ветру облегчение, но так куражиться, как этот Федька, может только обречен-

ный и уже смирившийся с собственной участью. И. Скляр произносит «эх-ма», а в подтексте у него – пусть летит по ветру, как эти денежки, вся моя жизнь. Но все-таки неловко как-то нагибается, собирает... Это ли не безумие?

Каторжник – убийца и дитя – вышел из мертвого дома на свободу, которой тут же и задохнулся; иные дети проходят на этой свободе свой путь – от мучительной скованности к озарению, которое оказывается предсмертным. Таков Шатов (С. Власов), жаждущий непременно веры и обязательно России. Когда он, распираемый нахлынувшим счастьем, с всклокоченными волосами, прославляет чудо народившейся жизни, это уже звучит как «верую!», и Шатов, не переставая быть жалким, становится сразу привлекательным. Сцена родов Марии Игнатьевны занимает, как кажется, слишком много места, словно режиссер хочет на время раздвинуть сумрак своего спектакля, впустить свежий воздух, остановить момент шатовского предсмертного ликования – по случаю зарождения новой жизни, – жизни, которая ведь не помнит о прошлом, и покуда не осознает себя, не стремится ни к какому будущему и даже не догадывается о нем. Но Шатов – ликует, и в этом ликовании совершенно сближается с соседом своим, инженером Кирилловым, который в додинском спектакле оказывается, среди всех героев Достоевского, наиболее духовно значительным, и самым, пожалуй, привлекательным.

На пути к «Бесам» – непрямом, как было уже сказано, –

Додин поставил какие-то импровизации по «Стройбату» С. Каледина и выпустил их на сцену под названием «Для веселья нам даны молодые годы». Это бравурное и сверкающее представление, настоящий «китч» с моментами веселящего ужаса, вызвало у зрителей неопиcуемый какой-то восторг. (Реакция зрительного зала, на мой взгляд, еще много хуже того, что происходит на сцене.) Но один персонаж мне определенно понравился – солдат с кличкой, кажется, Старый. Жуткое какое-то существо, согнутое тюрьмой и стройбатом почти в колесо, почти утратившее облик человеческий. Была среди «импровизации» сцена солдатской оргии, в которой этот Старый забрался на рояль, на котором попытался овладеть придурковатым своим сослуживцем, наигрывая при этом из Моцарта – ногой на рояле. Не понял, вышло у него задуманное или нет, но не в этом дело. Поразительно и прекрасно было то, как этот согнутый, от которого с воплем убежал идиот-сослуживец, выпрямился вдруг на рояле, развел громадные ручки и вдохновенно спел «Влюбленного солдата», весь превратившись в какое-то почти сияние... Это был единственный момент подлинной театральной радости в спектакле по Каледину. Старого играл молодой актер С. Курышев, он-то и представляет нам в «Бесах» инженера Кириллова, который вышел на сцену огромным и чистым, и многим, очевидно, напомнил молодого Маяковского. Сходство с Маяковским (только без грубости, и, главное, без самопоения нашего гениального поэта) – момент

содержательный. Многим (в частности, и Пастернаку) молодой Маяковский казался выходцем из романов Достоевского, а с героем «Бесов» его связывает идея «человекобога», и если самоубийство поэта и не было «логическим», то ведь «символическим» оно все-таки было. Оба требовали «мировой гармонии» (пусть – «мировой революции»), такой, «чтоб всей вселенной шла любовь», оба немыслимы без постоянной внутренней тяжбы с окружающими и, главное, с Богом, в которого должны верить все. И оба, по существу, неспособны жить без веры.

Есть, однако, и разница: Маяковский ради того, «чтоб всей вселенной шла любовь», сделался поэтом ненависти и пророком насилия; в Кириллове нет ненависти ни к кому, кроме Петеньки Верховенского, и он отвергает всякое насилие. Последняя сцена, разыгравшаяся между Кирилловым и Верховенским, быть может, лучшая в спектакле Додина. Верховенскому, чтоб завершить свою интригу, необходимо получить предсмертное письмо Кириллова – но мы видим, что еще больше ему нужно просто убить Кириллова. Когда-то был мальчик Петенька, крестивший перед сном подушку, чтоб ночью не умереть; теперь он убивает. Ему не нужны ни Бог, ни человек, ни «человекобог» Кириллова, ни будущий сверхчеловек Ницше; ему не нужно ничего, кроме смерти, – только обязательно чужой, ближнего своего, словно бы затем только, чтобы потом убедиться, что вот, ближнего уже нет, а я – все равно существую! Только чужая

смерть убеждает Петеньку в реальности собственного существования, – это играет, совершенно по Достоевскому, Бехтерев, изумительно изображая переход от какой-то брезгливой невозмутимости и холодного презрения к страстному почти нетерпению. Он отнял у Кириллова все, что мог: красненький мячик, курицу; он отобрал главное – божественное какое-то спокойствие Кириллова, сделал его напоследок суетливым, изменил весь его внутренний ритм. Неважно, что мячик и курицу Кириллов охотно отдал сам – этот Петенька и просит так, как будто отнимает... С каким хладнокровием поглощал он эту курицу! (Я, кстати, видел два спектакля, и на моих глазах съедены были Бехтеревым две курицы, причем оба раза актер съел обе ноги, а остальное отдал кому-то за дверь. Это наблюдение я завещаю потомству – на память о прекрасном исполнении С. Бехтеревым роли П. Верховенского.) И последнее, наконец, о курице: это был единственный аллюзионный, связанный непосредственно со злобою, и даже не дня, а настоящей минуты, момент спектакля Додина «Бесы».

Прежде чем убить, Петенька вытащил из Кириллова душу; предсмертное письмо есть, в сущности, расписка, которой он отдает свою душу дьяволу – в обмен на право осуществить «логическое самоубийство». Последние мгновения Кириллова на сцене были полны ужаса – белый луч шарил, вылавливая его отовсюду, куда он забивался в предсмертной своей тоске. Он перебегал от двери к двери – как в ро-

мане из комнаты в комнату. Петенька шел, ища Кириллова, на цыпочках, низко пригнувшись, чтобы сделаться незаметным, возле левой двери он вцеплялся в Кириллова, который застрелился-таки – возле правой. Только все напрасно, «логического самоубийства» не произошло. Кириллов стал очередной жертвой Верховенского, а не собственной идеи.

Курышев сыграл Кириллова отрывистым и косноязычным, но и удивительно мягким, пластичным. В косноязычии таилась возможность поэзии, в отрывистости парадоксально проглядывала сокровенная полнота бытия, как бы мысль о гармонии. Этот человек жил, хотя и без Христа, но по евангельскому закону, неслучайно в его именно руках оказался ребенок – девочка, которая в первом действии перепугалась Ставрогина. В конце первого акта, когда еще и слова не сказано о Матреше, Ставрогин проходит по сцене, по расчерченному Додиным пути, а в глубине, по лестнице поднимается, карабкается наверх девочка, – та, что сидела на руках Кириллова – или, может, другая?

И та, и другая, и еще третья, их, этих девочек, сколько угодно – при том, что у Додина она одна. Ибо это не просто девочка, но особенное существо, которое А. Блок в капитальнейшем из томов своей лирики, в третьем, определил: «шалунья, девочка – душа». И хотя каждому зрителю ясно, что эта ставрогинская Матреша, главное для этого спектакля – еще и душа, душа жизни, которая уничтожается на наших глазах, и она же – душа додинской постановки, а не толь-

ко связанный со ставрогинским преступлением ее лейтмотив. Ибо девочка эта показывается в конце каждой из трех частей, а в итоге всего происшедшего оказывается даже и на кровавом фоне. Как и положено душе, девочка стремится из здешнего мрака на свет, который обязательно должен оказаться «наверху», куда она покамест только карабкается – вроде как играет, ребенок ведь! А то, что Блок душу, свою собственную, игриво так называл «шалунья-девочка» – так это он с улыбкой, и именно со ставрогинской своей улыбочкой (греха ставрогинского на Блоке не было, улыбка, однако, была – не будем здесь разбирать, от чего). Важней другое: а может, эта лестница ведет не на небо, а в тот жуткий чуланчик, где повесилась Матреша? Может, это она (девочка) в конце каждого действия вешаться ходила, и – самое главное – может быть, там, «наверху» то есть, или, наоборот, внизу (где верх и где низ тоже ведь неизвестно, отчего и путаются причины со следствиями) есть только угол с тараканами в чуланчике, в котором Матреша повесилась? В спектакле «Бесы» за последним видением девочки следует тьма.

«Московский наблюдатель». 1992. № 4

Сентиментальный вальс «Преступление и наказание» Григория Козлова в петербургском ТЮЗе

*Он вправе задать себе вопрос, да точно ли он убил старуху и Елизавету: и не думаю, что кто-нибудь из внимательных читателей Достоевского и менее всего сам Достоевский мог бы ответить на этот вопрос утвердительно. Может быть – убил, а может быть – не убил. В обоих случаях, было ли преступление или нет, важно совсем другое: важно, что было, наверное, было наказание.
Лев Шестов. На весах Иова*

...Так и для спектакля, о котором речь, важно именно наказание. Поэтому Порфирий Петрович, «поконченный человек», валяет петрушку – надевает чепец и сам разыгрывает перед нами старуху, и он же (в финале) стирает написанное мелом на доске слово «преступление», чтобы осталось одно только «наказание». Уж оно-то было наверняка! Ибо всякий, кто живет в этом мире, так или иначе, раньше или позже (лучше – позже, а еще лучше – никогда!), но непременно наказан, и если кому-то кажется, что неизвестно кем и непонятно за что, – это заблуждение. По Достоевскому, всякая жизнь есть трагедия, настоящая или будущая, а благо-

дать ниспослана лишь тому, кто сумеет ее (трагедию) в себе почувствовать, понять, пережить и, наконец, смириться.

Вот «гордый человек» – Родион Раскольников: нет, это, конечно, не он, это, видите ли, «черт убил». А если все-таки он? Тогда как и отчего могло такое случиться именно с ним? Возможный ответ (и единственный, который дает спектакль Григория Козлова) – в атмосфере, в воздухе, которым дышит этот Раскольников: «Что быть должно – то быть должно, так пела с детских лет шарманка в низкое окно, и вот – я стал поэт...»

Раскольников сегодняшнего спектакля стал убийцей, как сделался поэтом другой, которому также необходимо, чтобы когда-нибудь, пусть в грядущем (любимое словцо пессимиста), ему простили «угрюмство» – как Раскольникову убийство... Прости-прощай – недаром это произносится слитно, одним только вздохом измаявшейся в мире души и как бы на краю жизни, на крутом обрыве ее, вслед промчавшейся ее непогоде; здесь сожаление, печаль, но и нежность, и надежда соединяются в одно чувство, которое так важно было для Достоевского и которым дышит – сегодня! – замечательный спектакль Козлова: сострадание. И когда зрители расстаются – прощаются – с Раскольниковым, опустившимся на колени со свечой в руках, на краю сцены, возле того камня, под которым спрятаны вещицы убитой старухи, они наверняка прощают его, а заодно и остальных, с которыми он был так тесно связан (здесь можно остановиться и привести список

действующих лиц, которых, кстати, немного в спектакле) и которые образуют в финале (как и в прологе) некий круг – словно одну семью. У каждого в руках «символ жизни» – свеча, которая зажжена и трепещет не только потому, что ее совсем нетрудно задуть, но и еще и потому, что ведь в каждом, а не только в убийце или поэте, «весь трепет этой жизни бедной, весь этот непонятный пыл...». Но есть один в этом тесном кругу, не получивший в руки свечу, невидимый, хотя несомненно притаившийся за спинами участников спектакля...

А кстати, верите вы в привидения? – я вообще-то не верю, но здесь, в театре, в качестве наблюдателя, едва ли не соучастника (так близко меня придвинули к сцене) и, может быть, последнего в роде и почти родственника, – не могу не поверить! Потому что театр всякого, даже и очень временами умного, даже и постороннего, даже и полу–, как я, образованного, делает иногда восторженным идиотом (что уж говорить о тех, которые играют или ставят спектакли). Я – поверил, поскольку оказался в этом кругу, завертелся в карусели, заодно с убийцей Раскольниковым и поэтом его Достоевским. Ибо этот спектакль раскручивается как карусель и в начале своем хочет нестись стремительно и вроде бы неизвестно куда: и ужасно, и весело, и очень весело временами бывает, а запустил колесо главный, кажется, местный шутник Порфирий Петрович (Алексей Девогченко), он первым показал привидение, прикинувшись убитой старухой, а вме-

сто детектива или там следствия затеял вокруг несчастного Раскольникова откровенный почти балаган...

В самом деле, можно ли с большим безразличием отнестись к убийце Раскольникову и к его «идейке», так, чтобы даже не слышать никаких его слов и почти не видеть его самого, как будто не замечая его присутствия на сцене? У Достоевского Раскольников противостоит целому миру, на девять десятых состоящему сплошь из старух, среди которых (старух, именно старух) одна оказывается вдруг судебным следователем Порфирием. Его неусыпное внимание, исступленная пронизательность, в которой он доходит едва ли не до сочувствия молодому убийце, делает его (в романе) почти василиском, способным заморозить Раскольникова одним своим взглядом. В единоборстве Порфирия с Раскольниковым – основная идейная коллизия романа, поединок добра и зла, урок такому читателю, который отваживается, несмотря ни на что, «глядеть...» – куда нельзя. Но поскольку великий художник есть «существо фундаментально двусмысленное», то и в этом конфликте присутствует дьявольская ирония, едва ли не насмешка над молодым героем, и, в частности, в том насмешка, что ведь его должно привести в чувство «нечто бабье», «поконченный человек» – то есть, в сущности, убитая им старуха... Конечно, в этом смысл – невольный, по-видимому, – пролога сегодняшнего спектакля, но тут еще и Петербург с его игрой, с его картами (из которых одна непременно означает «тайную недоброжелательность»). Отмечу,

забегая вперед, что режиссер явно лишен недоброжелательности к кому бы то ни было и, главное, не хочет давать нам никаких уроков, поскольку все они давно уже даны, и если мы все-таки ничему не научились – тем хуже для нас...

Был, однако, взгляд, брошенный когда-то на Раскольникову со страшной, недостижимой до сих пор высоты: в старинном советском фильме, начисто лишенном поэзии Достоевского, сером и прозаическом, как рисунки Д. Шмаринова (нестеровского протезе), которые мы в отрочестве все же разглядывали, впервые открывая роман... – Порфирий Иннокентия Смоктуновского был тогда, в начале 70-х, вызывающе высокомерен, непроницаем и импозантен. Он, как великий клиницист, молниеносно, с первого взгляда ставил диагноз, а рядом с «больным», яростно защищавшим свою «идейку» мятущимся молодым человеком (впрочем, весьма унылым и слишком многозначительным) оставался, как сказал бы наш угрюмый столичный поэт, «холоден, замкнут и сух». «Больной» не вызвал у него ни сочувствия, ни интереса (банальнейший случай), так что и пошутить с ним ни разу не захотелось. Смоктуновскому, кажется, и вообще было тогда не до шуток, его Порфирий был важен, как несыгранный петербургский сенатор, и хотя играл он тогда гениально, но все-таки односторонне, забывая, что Порфирий никакой не сенатор, а – «поконченный человек», и ведь потому поконченный, что наверняка прежде – подпольный... Зато у сегодняшнего Порфирия его «конец» прямо на лбу написан, хо-

тя подполья не было никогда, а если немножечко и было, то разве в прологе, когда Раскольников в полураскрытых дверях ударил его вместо старухи невидимым топором...

Но больше с этим Порфирием никогда ничего не случилось, и главное, что и не случится: он только оправится от обморока, от убийства, а после другого обморока, уже чужого, раскольниковского, осветив свечкой чистое молодое лицо, сразу увидит на нем клеймо своего убийцы – клеймо, которого кроме этого Порфирия, никому, включая и зрителей, разглядеть так и не удалось... Проницательности при этом Порфирий не проявил никакой: одно шутовство, да и каракули его на доске (чертеж убийства), разглядывать совсем не хотелось, поэтому и не оставалось этому Порфирию ничего другого, кроме как окончательно превратиться в шута.

В спектакле, замечательно музыкально оформленном (кстати, самим Порфирием – Девотченко), у него есть своя тема, которую он напевает или наигрывает на рояле (почему-то стоящем в углу присутствия, а может и так, где-нибудь на городской свалке), красуясь перед Раскольниковым, и уж тем более красуясь, чем меньше он этого Раскольникова замечает. А в моменты самые для него патетические, например когда он появляется во всем своем блеске, в подлинной якобы сути (да есть ли у него хоть какая-то суть?), то есть в домашнем якобы халате и ночном (шутовском) колпаке, эта тема (музыкальная) вдруг воспаряет вверх, и уже оттуда, сверху, нас оглушает бравурная мелодия оскорбленной

души, в которой слышатся смех и рыдания сразу, – единственная, кажется, мелодия, способная выразить своеобразный экстаз, который вдруг захлестывает Порфирия (неизвестно почему) как бы в пароксизме его шутовства, в минуту яркого озарения, осознания непоправимого своего безобразия (это рядом-то с убийцею Раскольниковым, на которого он не хочет взглянуть). Или – в крошечном каком-то ощущении личной бездны (у каждого она есть!), а может быть, только безнадежного (опять-таки рядом с Раскольниковым!) одиночества? Кажется, от одиночества и весь балаган, в который Порфирий Петрович вместе с трусливым и глуповатым хлыщом Заметовым тянет Раскольникова, как в омут: «Я ведь буффон-с, клоун!»

Ответ на вопрос: «убил – не убил» оказывается при этом, как уже было сказано, в атмосфере, в музыке, звучащей, скрежещущей, шутовской, воспаленной, и часто где-нибудь на Сенной, «где сырая шарманка и пьяная карусель», а после – неожиданная, мертвая, мерцающая тишина... Сперва может показаться, что перед нами – очередное петербургское сновидение, но в том и сила этого замечательного спектакля, и настоящая его новизна, что, начавшись как сновидение, он сразу перестает им быть: после убийства резкий упорный стук в дверь, который пробуждает нас (так же, как и Раскольникова) как будто от тяжелого забытья. Мы просыпаемся, потому что этот Раскольников, на котором невозможно разглядеть никакого клейма, все-таки убил, и, понимает-

ся, не Порфирия; убил топором и ограбил, хотя мы не видели ни топора, ни трупов. Однако реальность убийства, ужасная непоправимость случившегося подчеркнута в спектакле музыкально: у Раскольникова есть, как и у Порфирия, собственная тема, и никакая не мелодия, а протяженно-унылый, настойчивый, неумолимо дпящийся звук, как будто «шум внутренней тревоги». Этот звук и не позволяет Раскольникову забыться, ибо, как только возникает звук, его поражает, как писал Достоевский, «ужасное ощущение мертвого холода» или «невыносимое, внезапное сознание», которое вдруг ударяет «как громом». В такие минуты Раскольников вздрагивает, словно просыпаясь, он мечется по сцене среди своих громов, безнадежно пытаясь заглушить сознание и как будто снова убить – теперь уже только звук... Есть моменты, может быть, самые замечательные и волнующие в исполнении Ивана Латышева, когда страшная память овладевает им целиком, то есть не только душой его, но также и телом, и тогда он буквально трепещет на наших глазах, изнывая от невыносимой тоски в этом замкнутом полукруглом грязно-сером пространстве, в котором единственная, в сущности, стена дает нам образ целого города (художественное оформление Елены Шапошниковой). Это Петербург с редкими окнами, глухими дворами и подворотнями, смутно мерцающими фонарями и единственную лампадку под иконой – кажется, в комнате Сони, а может быть, и прямо на городской стене, этой вечной лампадкой, которая неусыпно подмигивает нам,

как и городской фонарь...

В мире Достоевского главное, как заметил М. М. Бахтин, не комната, но «порог, прихожая, площадка, лестница, ступени ее», не замкнутое помещение, а «двери, распахнутые настежь». Они-то и стоят на сцене с обеих сторон, бесконечно открываясь, распахиваясь, отчего всякое место, будь то «морская каюта» Раскольниковова или полутемная комнатка Сони, смотрится одним из бесконечных петербургских углов, а действие спектакля только по углам и разыгрывается. «Моя идея угол» – такова, можно сказать, местная реальность, но еще и призрак, мечта, воспаленная мечта не одного только подростка, но, пожалуй что, и гениального поэта, который способен был вырваться из своего жалкого подполья наружу, из своего Петербурга в неоглядный остальной мир одним только способом – не иначе как сочинив роман... Потому что и Петербург, возникший, как известно, на краю бездны, где Россия «сходит на нет», неизбежно оказывается только углом: «мышинное подполье, воздух славы, и памяти зияющий провал...». О красоте города здесь говорить не приходится, но прославленное обаяние его состоит, на мой взгляд, именно в том, что «самый умышленный» город на свете есть также и самый захолустный угол среди всех других углов мироздания. И еще добавлю, стилизуя под Достоевского, потому и самый умышленный, что самый захолустный!

Раскольников проходит в спектакле свой путь к покаянию

и смирению именно через городской пустырь, на котором может возникнуть все что угодно и где он толкается из угла в угол, встречаясь иной раз с призраками и шутами, и спасти его, и привести в чувство, может, кажется, только чудо. И оно происходит в спектакле Козлова, потому что миру шутовства, балагана и всех свидригайловских призраков здесь противостоит неожиданно вырастающая в своих размерах повседневная жизнь, которая, в сущности, одна и спасает Раскольникову. Замечательно, что режиссера, поставившего трагедию о преступлении и наказании, которую мы давно уже, кажется, выучили наизусть, сегодня занимает не судьба человечества в его целом (в свете раскольниковской идейки), а только судьба именно этого симпатичного юноши, который, по-видимому, неожиданно для самого себя сделался убийцею на городском пустыре и теперь мечется между своим прошлым и будущим. Что может привести его в чувство? Да просто жизнь: сестра, мать, друг, может быть, внезапно вспыхнувшая любовь, однако способен ли он еще к любви? Чтобы спасти Раскольникову, режиссер как будто прорывается сквозь философию великого романа, он даже свершает некоторое падение (мне это как раз нравится), когда устремляется от идеи, от «русской трагедии» к повседневности и – едва ли не к комедии интимного человеческого существования.

В этой постановке – внутренняя свобода, глубоко осмысленная, но и какая-то радостная, едва ли не простодушная,

проявленная вдруг в отношении великого романа, обросшего, как мало какой другой, комментариями и толкованиями. Здесь же – чудесная неестественность действия, которому дают развиваться, кажется, как ему вздумается, без тошнотворной зависимости от первоисточника, без этой мрачной духоты преклонения, без «наших» каряжиных и сараскиных; кажется, оттого, что действие развивается само собой, даже разливается, как река.

В сценическом варианте театра некоторые герои романа отсутствуют совершенно, другие неожиданно выдвинуты рядом с Раскольниковым на первый план. Отдельные сюжетные линии упоминаются глухо, как будто режиссер уверен, что перед ним точно читатель Достоевского, и мы лишены удовольствия в который раз выслушивать патетические излияния пьяного Мармеладова или истерические выкрики Екатерины Ивановны. В этом романе, по И. Анненскому, «есть ужас, но еще нет надрыва», – так и в спектакле: нет надрыва, истерики, и, поначалу закрутившись, как карусель, он почти неожиданно обретает ровное, спокойное дыхание, способное, как оказалось, властно захватить и насторожить зрительный зал.

Поражает особенно интимность зрелища, в котором режиссер снимает с героев Достоевского их примелькавшиеся нимбы и ореолы (для театра, в сущности, штампы) и показывает нам людей чаще всего в их естественной слабости, беззащитности, уязвимости, и в первую очередь это относится

к самому гордому Раскольникову.

В Латышеве – Раскольникове ничего нет от русского романтического героя, когда-то подсахаренного Г. Бортниковым в спектакле (какой был шум! из-за чего?) Ю. А. Завадского, или от изнуренного мыслью страдальца Г. Тараторкина, сквозь которого надменный Порфирий Смоктуновского гляделся в какую-то из своих бездн, как сквозь пустоту. И, разумеется, не осталось никакой памяти о мрачном отщепенце-маньяке, которого очень мило сыграл А. Трофимов в любимовском спектакле.

В сегодняшнем Раскольникове привлекает другое, прежде всего изначальная какая-то цельность, которая, кажется, непременно должна вернуться к нему обратно, – недаром лицо его иногда озаряет почти детская улыбка, и так, улыбаясь, он беседует с проституткой, которую неожиданно встречает по дороге в трактир. «Внимательный» (как Л. Шестов говорил) читатель помнит, наверное, странное имя этой тридцатилетней девицы – Дуклида, но именно превращение Дуклиды в Сонечку, тем более неожиданное, что при первом своем появлении Соня (Мария Солопченко) – всего только принарядившаяся в целях ремесла кукла, натуральная почти матрешка – оказывается одним из замечательных комических сюрпризов, которыми изобилует спектакль Козлова. В дальнейшем в ней (в Сонечке) мы не обнаружим ни исступленной религиозности – просто богобоязненность, ни аффектированной кротости, прежде делавшей едва ли не каждую Со-

нечку ханжой, – только застенчивость; нет в ней даже себя-любивого стремления к тому, чтобы спасти Раскольникова, – скорее, жалость к нему, падшему, оказалось, ниже ее самой, и, наконец, любовь к нему падшему, и оттого, в частности, любовь, что, как сразу заметила Дуклида из своего фантастического реализма или возле Сенной площади, – «господин хорошенький».

Мы привыкли к тому, что смирение Сони Мармеладовой неизбежно оказывается паче гордости Роди Раскольникова, а сегодня вдруг видим, как в своих отношениях с ним, уже благодетельствовавшим ее несчастное семейство (которого, слава богу нет на сцене), она оказывается неспособна сразу отказаться от своего ремесла или хотя бы только оценить раскольниковское бескорыстие – нет в ней возвышенного образа мыслей, а пожалуй, и нет мыслей, она – так же примитивна, как подруга ее, Лизавета. Раскольников вдруг опускается на колени перед именно этой Сонечкой, перед зарубленной Лизаветой неожиданно тихо и просто, где-то в углу под той самую лампадкой, которая нам постоянно подмигивает, оставаясь на городской стене. Он еще просит ее прочесть о воскрешении Лазаря и, когда она безо всякого вдохновения начинает читать, происходит чудо: городская стена, в углу которой притаились эти Кай и Герда, словно двигается, пропуская откуда-то хлынувший свет, вместо новозаветного текста мы слышим, хотя «надтреснутый детский голосок», а грубый, может, полупьяный, но звучит – и это вза-

мен воскресения! – «хуторок». И тогда мы оказываемся как-то очень далеко, на заре туманной юности, и молодая вдова, жившая прежде на том «хуторочке» или, быть может, в Санкт-Петербургской трущобе, ласковая и лукавая кольцовская блядь, опускается сверху, с перепачканных наших небес (нет, этого нам не показали, хотя кто-нибудь наверняка тоже увидал) и превращается на пути своем в «чистейшей прелести чистейший образец». Уже не Кольцов: Пушкин. Но главное: это ведь натуральный Достоевский, которому ведь обязательно нужно, чтобы иной раз «послаще». Это потому, что «вам бы все послаще», и еще (Достоевский) прежде Фома Фомич, а уже после – Раскольников...

Но мы-то видим две тени «на глухой непробудной стене», видим, как тянутся они одна к другой для поцелуя, но целомудренно не довершают объятий, которые еще впереди. Целая жизнь впереди – заметит при последней встрече с Раскольниковым притихший, уже почти серьезный, словно усталый от бесконечного шутовства Порфирий и, впервые (после обморока в участке) заглянув в лицо Раскольникова, молодое, залитое слезами раскаяния, на котором нет никакого клейма, заговорит о воздухе... Потому что Раскольникову в самом деле нужно только воздуху, а Порфирию уже почти совершенно нечем дышать...

«Преступление есть нечто, лежащее вне человека, который его совершил». Это слова Ин. Анненского, которому казалось, что такова одна из главных, заветных мыслей Досто-

евского. Можно эту мысль обдумывать, развивать, перетолковывать, – пожалуй, только нельзя ее, особенно сегодня, понять. В спектакле, однако, Раскольников оказался именно противоположен своему преступлению, и всякого зрителя должно было поразить прежде всего вопиющее несходство этого Раскольникова с им содеянным. На мой взгляд, на лице сегодняшнего Раскольникова нет (да и быть не может) «гения», отчасти потому, что он, даже и прехорошенький, все-таки совсем не похож на того, которого измыслил Достоевский, жившего в душе, не только в уме этого поэта. У Раскольникова – Латышева нет своей идеи, может быть, лишь юношеское высокомерие, и если он действительно убил, тогда в самом деле: в болезни, в нищете, в болезненном сострадании близким, в бессильном желании помочь людям, которых он любит (умеет любить) и без которых никакого воздуха для него нет. Этот Раскольников едва может дышать, попадая в мир шутов или призраков, он не в состоянии выносить никакого мрака – нив себе самом, ни в окружающем, что становится слишком очевидным для нас в сцене со Свидригайловым (одной из лучших в спектакле), которого замечательно сыграл Дмитрий Бульба.

Свидригайлов заходит в раскольниковский «гроб» из кладбищенской тишины и темноты, куда он уложил свою Марфу Петровну, и, уже окликнутый этой тьмой, пойманный ею, он несет в себе потустороннее какое-то дыхание: зажигает свечу, вглядывается, гасит ее и зажигает снова, а

когда ему пытаются указать на дверь – резко захлопывает эту дверь тростью. Раскольников рядом со Свидригайловым оказывается уже не в своем «гробу», который ведь также и «шкаф», и «каюта», и, стало быть, все же комната; он уже в углу с пауками, о котором невозмутимо рассказывает ему Свидригайлов (я все же думаю, что там не будет никакого угла с паутиной – только один на всех медвытрезвитель и больше ничего). В этом Свидригайлове отсутствует «ироническая небрежность» аристократа, которая, хотя и привлекает иных исполнителей, но в Свидригайлове именно не была еще никем сыграна: играли только вальяжность, томность, многозначительность, последнего не избежал даже Высоцкий. У Свидригайлова – Бульбы ни аристократизма (натуральный плебей), ни многозначительности; он, однако, оказывается именно значителен, в нем поражает иррациональное спокойствие игрока, в любую минуту способного проиграть жизнь (уже проиграл) и завораживают его сумрачное шутовство и еще какая-то даже покладистость, возникшая в этом человеке как будто взамен притихшего в нем буйства. И все-таки он страшен, и самое в нем страшное, пожалуй, именно то, что он уже точно навсегда угомонился и при этом – как будто недавно! – сделался так холодно-задушевно интимен со всем, что его окружает (прежде всего с привидениями, на которые постоянно оглядывается по сторонам, только нельзя понять: с легкой тревогой или – с легкой насмешкой?). Он и с Раскольниковым беседует с тою же интимностью, по-

что как с призраком; Раскольников же – чувствует это, и для него весь ужас в этом почти. Свидригайлов оказывается как будто образом некоей грани, на которой Раскольников существует после своего преступления. И при этом Свидригайлов играет, забавляется юным «привидением» Раскольниковым, Шиллером, в нем сидящим, так же, как и собственной черной тростью! Однажды эта трость неожиданно сломалась в руках Свидригайлова (по-видимому, случайно), но он остался невозмутим: насмешливо осмотрел два обломка, попытался составить и, когда составить не получилось, отшвырнул от себя обломки, глянул, ухмыляясь, в зрительный зал, но потом – в сторону, кивнул кому-то из привидений: ничего, мол, брат, не поделаешь... Трость, однако, вскоре опять появилась у Свидригайлова в руках – та же самая.

Самоубийство Свидригайлова в спектакле должно было значить для Раскольникова слишком даже многое: тут и Дунечкина безопасность восстановлена (от мнимой, как оказалось, опасности), да и грань, о которой была уже речь, сделалась едва уловимой: либо, и немедленно, будущее – какое угодно! – либо... привидения, что ли? Уж не знаю, только эта весть прогремела почти как выстрел, которого Раскольников не услышал; он только мог поймать мелодию Санта Лючии, грянувшую напоследок над головой самоубийцы, – мелодию широкой души итальянской и уже русской, потому что и она (мелодия) упала, как Свидригайлов под выстрелом, из какого-нибудь тосканского далека в петербургское захолустье, и

немедленно обрусела, и уже раскручивается, рядом с «хуторком», шарманками всех подворотен...

Но главное – со Свидригайловым ушла для Раскольникова (и из спектакля!) сама Смерть, и не столько ее неизбежность, сколько самый соблазн ее, возможность интимной с нею близости. Оставались лужины, однако самого Петра Петровича (Виктор Дьяченко), крохотного оптимиста, попытавшегося женитьбою на Дуне Раскольниковой как-то приукрасить свою невзрачность, аккуратность, умеренность, и след простыл; его больше как бы не существовало в реальности, откуда его выпихнул сам Раскольников вместе с другом своим Разумихиным.

...Как раз о Разумихине Дмитрие Порфирьевиче имеет смысл сказать особо и напоследок. Он, кажется, впервые наконец сыгран крупно – и замечательно – Александром Строевым. Впервые он занял подобающее ему место рядом с Раскольниковым, в полном соответствии с романом, как своеобразное alter ego Раскольникова. Разумихин ведь неслучайно и в романе так быстро, почти молниеносно, становится как бы членом семьи Раскольникова, которую тот разрушил своим преступлением. В романе Раскольников кидается к Разумихину первым и сразу убегает от него как от призрака своей совести. Но без такого Разумихина, по Достоевскому, любой Раскольников, и тот, что в романе, и сегодняшний, Латышева, – не выдержит, непременно задохнется, ибо в этом Разумихине – воздух и есть... Воздух – нечто совершенно

необходимое, но это как бы и пустота. Она также есть в Разумихине. По Анненскому, Разумихин – образ, не имеющий собственной жизни, добродетели; «собственная» – вся у Раскольниковых, но мы знаем, во что она порою обходится...

Строев очень тонко, как будто исподволь, раскрывает нам своего Разумихина, который у него не только символ (как, отчасти, у самого Достоевского), но все-таки – человек. Этот Разумихин появляется на сцене как взрыв, но в его энергии, слишком уж восторженной, что-то не от мира сего (что, кстати, и тянет его именно к Раскольникову), он даже отчасти литературен, едва ли не пародиен в своем бурлеске: нечто среднее между мушкетером и Дон Кихотом. Но когда он умывает, бреет, одевает Раскольникова, он оказывается способным, хотя бы и отчасти, открыть нам смысл того, что произошло с его другом: помните? – «Нет, на таких людях видно не тело, а бронза». Мы же видим именно тело, и оно столь же хрупко и так же трепещет, как у других... Но Разумихин ведет игру дальше, облачая Раскольникова, ставя его на табурет, как на постамент, – он юмористически, хотя и без всякой задней мысли (таковых у него не бывает) выставляет на всеобщее обозрение «идею» своего друга, при этом комический эффект в спектакле оказался усилен неожиданным появлением Лужина, застывшего в изумлении: который – Раскольников? И как его созерцать? Разумихин же пытается соединить Раскольникова с матерью и сестрой, на короткий момент ему это почти удается (одна из самых трогатель-

ных в спектакле сцен: семейный уже стол, в центре которого – опять-таки как бы без задней мысли – помещен Разумихин, разворачивающий перед изумленными, окрыленными, очастливленными вдруг женщинами и даже перед забывшимся ненадолго Раскольниковым план будущей жизни, конца которой, по Разумихину, и вообще не предвидится...). Для него нет и не может быть никакого конца, не существует чего-то непоправимого, кроме разве только того, что уже совершил Раскольников... Верить в это – относительно Раскольникова – для Разумихина почти невозможно, отчасти поэтому гениальный юморист Достоевский сделал его родственником именно Порфирия.

В спектакле Разумихин противостоит своему «поконченному» родственнику, так же как Свидригайлову с его привидениями; он всеми силами противостоит смерти, ужасу, хаосу и тоске, всей паутине жизни, всем призракам и шутам, которые толпятся вокруг его друга Раскольникова или затаились в душе самого Раскольникова. Цель Разумихина одна – спасти друга, вывести из оцепенения и болезни, ни причин, ни смысла которых ему не дано понять. Выходит так, что он противостоит и самому Раскольникову и поэтому впервые оказывается в центре действия (снова повторяю: в полном согласии с Достоевским), и это воплощено в спектакле с юмором и нежностью, слишком (может, только для меня) исключительными и неожиданными...

Да и в самом Разумихине из спектакля немало неожидан-

ного. Ну кто бы мог подумать, что Дмитрий Порфирьич так музыкален? Но мы вдруг видим полупьяного, растерзанного Разумихина, который о чем-то догадался или просто отчаялся спасти своего друга и впал от этого во грех уныния: в ногах его виолончель, на которой он выводит мелодию «Сентиментального вальса», и делает это, я бы сказал (опять чужими словами), с каким-то диким совершенством, если не с остервенением, сквозь слезы бывшего восхищения Раскольниковым, прежней к нему нежности и дружбы, но и с подступающим к горлу тихим каким-то бешенством. Опять-таки: настоящий Достоевский! И здесь, пожалуй, кульминация спектакля: так все перепуталось, так смешались все начала и концы – в пылу остановившейся жизни, когда кажется, что все покончено разом и изменить ничего нельзя! И еще кажется, что Разумихин навсегда останется только пьян и растерзан, что пропадет в каком-то лохматом тумане, в котором и струна уже не звенит – скрежещет...

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.