

«Бесы», или Парадокс Льва Додина

Русская мысль. - Париж - 1996. - 16 мая. - с. 15.

Впечатление, оставшееся от спектакля Льва Додина, можно назвать неоднозначным. Девятичасовой спектакль, огромный, напряженный труд всей труппы Малого драматического театра предполагает, казалось бы, и столь же напряженную зрительскую работу. Парадокс, однако, заключается в том, что ни внутренний ритм спектакля, ни актерское исполнение на такое соучастие зрителя вовсе не настроены.

«Бесы» Льва Додина условно можно представить как островки удивительного проникновения в Достоевского среди моря пустого (с точки зрения театра) декларирования текста. Эти островки невероятного талантливого актерского прочтения спасают театр Додина, но, увы, не спасают спектакль в целом.



Ставрогин — Петр Семак, Лебядкин — Игорь Иванов.

Додин, с его редким даром работать с актерами, оставляет неразработанными целые сцены. Например, первую большую сцену в церкви, приход в дом Варвары Петровны, где все, кроме Лебядкиной (Шестаковой), так поверхностны, так прямолинейны, что напоминают скорее персонажей какого-нибудь «Заседания парткома».

Даже Лиза, картинная высокая красавица, так изящно (и режиссером, и художником по костюмам Анной Габай, и сценографом Кочергиным) зарифмованная с другой высокой и гибкой красавицей, с соперницей Дарьей, эта Лиза (Анжелика Неволлина), как только начинает говорить, мгновенно превращается в «советскую активистку».

В статье французского критика М.-К.Отан-Матье, опубликованной в журнале «Театр публик», выдвигается концепция, что Додин намеренно отказывается в спектакле от чисто русского способа игры через перевоплощение, развивая метод «остранения», начатый «Гаудеамусом». Суть, однако, в том, что вышеупомянутое «остранение» не имеет никакого отношения к тексту Достоевского, что, кстати, блестяще доказывает сам же додинский спектакль — в нем сошлись как раз те персонажи, над которыми работали через «перевроплощение».

Если в «Гаудеамусе» именно ирония и остранение позволяли не впасть в ложную патетику, порой балансируя на самой грани дозволенного, то сама стилистика романов Достоевского, постоянным фоном которых (хотим мы этого или нет) являются страдания, смерть и Воскресение Христа, и именно этим главным событием поверяется все остальное, предполагает иной тип театра, иной способ взаимодействия сцены и зрительного зала.

Другой российский режиссер — Анатолий Васильев обычно начинает репетиции Достоевского с

чтения Евангелия, и каждый, кто в этих репетициях участвовал, знает, что это не формальный прием, а главное условие для вхождения в мир Достоевского. В спектакле Малого драматического театра мысль Достоевского, кажется, больше всего выразилась в сценографии Кочергина. Здесь все подвижно и значимо, пространство бесконечно дробится, передавая идею некоей неукорененности бесовства; в одновременном разделении сцены на три сценических площадки угадываются, по точному выражению Отан-Матье, «ад, земля и рай, три пространства, в которые вписывается судьба христианина».

В декорацию, пожалуй, вписывается, а в спектакль в целом — не вписывается. Оттого, наверное, одной из самых неудавшихся, поверхностных оказывается сцена исповеди Николая Ставрогина (Петр Семак) у отца Тихона (Алексей Зубарев).

Лев Додин, как большой художник, несомненно, интуитивно что-то угадывает: так «угадана» Мария Лебядкина Татьяны Шестаковой — не хромоножка (актриса прихрамывает еле-еле, не акцентируя это внешнее уродство), не убогая, а юродивая, в том высоком смысле близости к святой, которое всегда вкладывали в это понятие в России.

Мария Лебядкина, наверное, останется одной из самых законченных, самых совершенных ролей Шестаковой. Ее героине ведом внутренний, истинный свет, потому в лице ее отражается тихая спокойная радость, о

ровке чем-то приходится жертвовать, так Додин пожертвовал Верховенским-старшим, всей линией его отношений с Варварой Петровной, всей историей с Юлией Михайловной и ее окружением. В результате исчезло все, что составляло атмосферу «губернского города», но важнее другое — сосредоточившись на «бесах», режиссер потерял само ощущение, атмосферу бесовства, которым окутывает город Петр Верховенский и его сподвижники.

Может быть, в самом деле этот роман «непереложим» на язык сцены, потому что, оказывается, тот же самый упрек сформулировал в 1913 году критик Н.Эфрос спектаклю Немировича-Данченко «Николай Ставрогин»: «...вся атмосфера, в которой кружат «бесы», в которой разыгрываются все эти страшные и загадочные действия страшных и загадочных героев романа, совсем не попала в инсценированные отрывки. Я не знаю и во всяком случае не берусь тут указывать, как можно было перенести эту отвратительную атмосферу в «пьесу». Но вне этой атмосферы все, что показал Художественный театр, приобрело сугубую загадочность и невразумительность».

В Верховенском Сергея Бехтерева недостает, как мне кажется, именно бесовского начала, того, что делает его в своем роде «гением зла», гением интриги (чем он и интересен, в том числе сценически). А у Бехтерева получился какой-то совсем уж мелкий бес, так что вряд ли от него какая-то серьезная опасность может исходить, его «перигрывает» даже Федька Игоря Скляра (его эпизоды, несомненно, относятся к «живым» эпизодам спектакля).

Почти полностью вычеркнув Верховенского-старшего, Лев Додин почему-то разворачивает в ог-



Сцена из спектакля.

которой писал Достоевский, противопоставляя ее чрезмерной деятельности Верховенского и опустошенности Ставрогина.

Другая несомненная находка Додина — Сергей Курышев в роли Кириллова. Почему-то всегда этого героя представляют через муку мысли, которая выражается в почти физическом страдании неврастеника. Кириллов Курышева совсем не таков. Неврастению выдают лишь руки, постоянно занятые красным мячиком, которым он играет скорее с грацией, чем с надрывом. Большой, добродушный, с огромными неуклюжими руками, этот Кириллов своим искренним простодушием, чистой верой (его бунт не против Бога — против собственной слабости) напоминает скорее князя Мышкина. Впрочем, разве не в этом свете видел его и сам Достоевский, писавший: «В Кириллове народная идея — сейчас же жертвовать собой для правды. Благослови его Бог и пошли ему понимание правды. Ибо весь вопрос в том и состоит, что считать за правду». В самом деле — что?

Естественно, в любой инсцени-

ромную сцену, одну из центральных в третьей части, эпизод с Марьей Шатовой, причем Татьяна Рассказова так сочно, так ярко перевоплощается в повивальную бабушку Виргинскую (которая с одинаковой страстью принимает роды и делает революцию), что, естественно, с театральной точки зрения, заслоняет собой то, что происходит в следующей сцене, а именно — убийство Шатова. Если допустить, что это входило в замысел режиссера, скажем, показать человека живого — Марью Шатову (Наталья Фоменко) и Виргинскую — и мир «мертвых», бесов, то все равно сценически это последнее должно быть показано не менее выразительно, хотя, конечно, по-другому.

Думается, что Достоевский просто не додинский автор. И это вовсе не умаляет значимости режиссера, ведь не умаляет же значимости Станиславского тот факт, что Блок оказался не его автором...

ЕКАТЕРИНА
БОГОПОЛЬСКАЯ

Париж