

19.11.60.
Соборская Репертуар

после премьеры

ИССТУПЛЕННАЯ ЖАЖДА ЖИЗНИ...

«БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ» Достоевского после дол-

гих лет перерыва снова вошли в репертуар МХАТ. Выбор театра очень смел и ответствен. У многих живет еще в памяти дореволюционная постановка «Карамазовых» Вл. И. Немировича-Данченко. И кто хоть раз слышал лучшие сцены из этого спектакля в концертном исполнении — «Кошмар Ивана Карамазова» в исполнении Качалова, когда горячечные слова Ивана сменялись брюзгливо-издевающимися репликами «приживальщика»-черта, кто видел, как топтал капитан Снегирев — Москвитин пачку денег, глядя на Алешу страдальческими и восторженными глазами, у того сцены эти запомнились.

Но напрасно будем мы ждать этих сцен в новом спектакле. Автор инсценировки Б. Ливанов, режиссеры его Б. Ливанов, П. Марков и В. Марков создали совсем иное художественное произведение, иное по теме, по выразительным средствам, по актерскому решению.

Действие нового спектакля развивается сжато, напряженно, энергично. В первой картине — прологе уже ясны основные его силы и основная тема.

Открывается занавес. В келье старца Зосимы с ее суровой чистотой, грубо побеленными стенами застыли в напряженном ожидании персонажи. Потом появление Мити Карамазова — Б. Ливанова. Этот огромный статный человек с лицом, как бы сведенным внутренней судорогой, уже доведенный до крайности, могущий задушить отца в первой же сцене, и есть главный герой нового спектакля. Наряду со злобой, с иступленностью, с жестокостью Ливанов нашел, пере-

жил, раскрыл главное в Мите — его душевную открытость людям, добру, его любовь к жизни и жажду этой жизни. Он мечется в уездном захолустье, облик которого так точно передан художником А. Гончаровым.

Не о падении Мити, но о возрождении его души рассказывает спектакль, поэтому при всей его верности мысли и стилю Достоевского так сильно в нем звенящая, радостная нота, так чувствуется та «иступленная жажда жизни», о которой говорит Иван Карамазов. Она, жажда эта, такая полная у Мити, есть и у братьев его, и в омерзительно извращенном виде — у отца. Федор Павлович Карамазов в исполнении М. Прудкина внешне не схож с тем, кого написал Достоевский. Вместо зобастого старикашки с гнилыми зубами и рассыпчатым смешком мы видим в первой сцене молодящегося, статного еще человека с нафабренными усами, с военной выправкой. Но через минуту уже перестаешь замечать эту неожиданную благопристойность Федора Павловича, а видишь только его отвисшую нижнюю губу гурмана и развратника, лихорадочно циничный блеск глаз, слушаешь, боясь пропустить слово, речь старого сладострастника, который, исповедуясь за коньячком своим детям, умиленно сюсюкает: «деточки, просяточки». Деточки сидят за столом, боясь взглянуть на отца, — им и стыдно, и страшно за него, а потом ворвется старший сын и с наслаждением ударит старика по лицу. Враги, чужие, ненавидящие друг друга, объединенные постылым родством...

Если бы могли посмотреть этот новый спектакль МХАТ Василий Ро-

занов или Дмитрий Мережковский — реакционные писатели и критики давних лет, посвятившие много томные исследования «христову началу» в творчестве Достоевского, его поэзии мучительства, сладострастия, греха, ведущего к искуплению, они обрушили бы на спектакль 1960 года всю свою эрудицию, все знание священного писания и темных изгибов человеческой души. Для них «Карамазовы» без идеи искупления греха страданием, а главное, без двойственности каждого героя, без сочетания в нем ангела и зверя, Христа и антихриста, божеского и дьявольского начала немислимы, невозможны.

Да, это есть у Достоевского. В романе все три брата — сыновья Федора Павловича; их кровь, даже и Алешина, отравлена, где-то в них есть общее — «карамазовщина», безумие, сладострастие... Это было в старом мхатовском спектакле, и этого совершенно нет сегодня. Даже Митя здесь — не «сладострастник», не сын отца своего. И напряженно звенящая нота, стремление к свободе, к новой жизни, к добру все растет и растет у ливановского Мити.

Сцена «В Мокром» разительно отличается от гениального «Мокрого» старого спектакля. Там был «мужичий Брокен», пьяное и страшное веселье, надрыв; сейчас это сцена «воли», освобождения, радости, сцена неожиданно целомудренная и лирическая. Вокруг продолжается мелкая житейская возня, приезжие паны слаженно передергивают карты, а Митя бросает карты, не глядя на них, видя только Грушеньку. Здесь Митина душа — не хмельная, заблудшая, окровавленная, но освободившаяся, радостная, новая... И

вдруг в просвете занавески появляются полицейские, следователи, заполняют избу, и Митя, на лице которого светится еще отблеск счастья, слышит о смерти отца. Он забился в угол, лицо его освещено красноватым светом, руки подняты — то ли для защиты, то ли для удара, и он отчаянно кричит, словно самым звуком, силой голоса может убедить: «В крови отца моего неповинен!». И этот перелом, это обречение на муку души, только что освободившейся, страшно...

Начинается допрос. Судебные власти преисполнены сознания важности своего дела и ненависти к отцеубийце. А ливановский Митя похож одновременно и на человека, внезапно разбуженного и не понимающего, где он и что с ним, и на человека, увидевшего кошмарный сон. Он уже подсудимый, отверженный, и судьи с ним обращаются соответственно, а сам он не понимает своего положения. На вопросы он отвечает свободно, иногда насмешливо; когда приказывают раздеться, конфузится, словно попал в смешное положение. И только когда он выходит из-за занавески в чужом узком платье, когда рука его, протянутая следователю на прощание, застывает в воздухе, в глазах Мити появляются ужас и тоска. Только тут понял Митя, что машина правосудия втянула его.

«Сцена суда» стянута вся к центральному персонажу — к Мите. Он сидит смиренно, словно стеснясь своей большой фигуры, он кладет руки то на барьер, то на колени, слушает внимательно, как ученик, то кивая головой, как бы соглашаясь, то застывает, снова видя перед собой все происшедшее. Но, переживая позор, отречение Катерины Ивановны, он все-таки не сломен, не раздавлен. Душа его, нашедшая себя, освободившаяся, не вернется обратно. Человека в нем уже не убьешь, мечты его не задушишь.

Но спектакль называется «Братья Карамазовы», и линия Мити не прозвучала бы так сильно, не найдя она поддержки в решении образов Федора Павловича, Ивана, Алеши.

Конечно, не мог театр пройти и мимо Катерины Ивановны и Грушеньки. Но, к сожалению, обе они, особенно Катерина Ивановна — Л. Кошукова, остались лишь фигурами, необходимыми для развития сюжета.

У Г. Поповой очень «Грушенькины» внешние данные, верно схвачены ее протяжные интонации и манеры мещанско-купеческой красоты, и безобразность ее любви к Мите. Но все это именно сыграно, а не пережито, не раскрыто во всей сложности, во всех изгибах образа — цельного и прихотливого. В решении этой роли нет полного постижения авторского замысла, которое позволяет смело выделять, акцентировать какую-то одну сторону образа, — то, что в высокой степени есть у Б. Ливанова, у М. Прудкина, у Б. Смирнова — Ивана.

Смирнов играет убежденного атеиста, умницу, «книжника», настоящего интеллигента. Для него борьба веры и неверия идет в мире, в других людях, но не в нем самом, он уже давно вернул «билет на вход» в царство религии и возвращается за этим билетом не собирается. Сцену с чертом не дали в этом спектакле не столько потому, что боялись сравнения с Качаловым, сколько потому, что этому Ивану она просто не нужна. Неумолимо логично отвергает он существование бога, допускающего зло и страдания в мире. Волнующее звучит у Смирнова монолог о любви к жизни, о зеленых листочках, памятных всем, слушавшим Качалова. Но, «возвратив билет» в рай, Иван счел свою миссию оконченной. Иван видит мир обескровленным, абстрактным; о «слезках ребенка» он читает в книге и плачет над ней, а окружающего, близкого — мук Грушеньки и Мити, души Смердякова, своего лакейского двойника — он не видит. И ум его, заветные, выстраданные светлые мысли, спрятанные в себе самом, не отдаются людям, обращаются против него: недочеловек, пародия, близняк Смердяков оказывается его единственным последователем, воплотившим по-своему в дело улыбку от Ивана.

Сцена прихода Ивана к Смердя-



Дмитрий Карамазов — Б. Ливанов.



Смердяков — В. Грибков.



Федор Карамазов — М. Прудкин.



Иван Карамазов — Б. Смирнов.
Фото А. ГЛАДШТЕЙНА.

кову перед судом — одна из лучших сцен спектакля. В этом спектакле вообще не пугают зрителя поверхностно понятым «стилем Достоевского» — уютными ободранными комнатами, тенями, надрывом, криком... Все идет на внутреннем напряжении, которое тем заметнее, чем больше сдерживается внешне. А этот диалог Ивана и убийцы идет на шепоте или на ровном, «бытовом», поучающем тоне Смердякова — В. Грибкова, уютно лежащего в своей конуре, каким-то изысканным движением закинувшего за голову маленькие вялые руки, когда он приветливо, разъясняюще говорит непонятливому Ивану: «Вы и убили-с», когда, задрвштану, лезет в длинный белый чулок и неторопливо достает деньги... Этот Смердяков, изысканно складывающий ножку за ножку, с презрительной улыбкой на желтом одутловатом лице, — достойный сын Федора Павловича. И у него есть своя мечта — доказать, что «все дозволено», сделать то, чего Иван не сможет, пережить осуществление своей мечты, свое сладострастие и восторг, а потом так же обстоятельно надеть петлю на шею и спрыгнуть с табуретки. Такой Смердяков убедителен и неожидан.

А вот антипод его — Алеша — только неожидан, но не очень убедителен. Почему-то младшего Карамазова представлял себе нестерпимым отроком с восковым лицом и огромными глазами. Между тем у Достоевского он — девятнадцатилетний краснощекий, пышущий здоровьем юноша — новая ветвь рода Карамазовых. В спектакле это начало даже утрировано. Алеша Н. Алексеева — здоровый парень с могучими мужичьими плечами, с честным грубоватым лицом, открыто и сильно переживающий все

происходящее. Тема «есть ли бог», кажется, и не очень волнует этого Алешу, во всяком случае меньше, чем реальные судьбы окружающих. В этом проявляется несомненное право театра на свое прочтение, свои акценты, но в этом же есть и огрубление Достоевского, и упрощение образа.

Так идет новый спектакль МХАТ. С начала до конца смотрится он с живым волнением, смотрится не как хорошая иллюстрация к классическому роману, а как самостоятельное искусство. Так случалось в МХАТ и в других наших театрах всегда, когда они не пассивно переносили на сцену эпизоды романов и повестей, но находили в них свою, волнующую тему. Так, удивительно дерзко определил Вл. И. Немирович-Данченко тему «Воскресения» Льва Толстого как «воскресение Катюши», как бы пойдя против Толстого, строившего роман на возрождении Нехлюдова, на самом же деле открыв живой, свежий родник, сделавший именно этот спектакль славнейшей победой советского театра.

И в «Братьях Карамазовых» режиссеры и исполнители раскрыли свое, сегодняшнее и вечное — возрождение души человеческой, живой в неправде, эле и тьме, и остроую, светлую мысль Ивана: самим нало творить свою судьбу; если бог допускает страдания детей, не нужен этот бог, «высшая гармония» не им создается — к ней придут сами люди после долгих лет борьбы, труда, познания.

Е. ПОЛЯКОВА.