

# Фоккин Валерий Человек плюс "нечто"

Лит. газета. — 1996. — 6 марта.  
— герой последних спектаклей  
Валерия Фокина

С. 8



гостинице города NN и "превращения". Конечно же, они образуют трилогию. Можно попытаться определить сквозную тему этого триптиха как тему взаимоотношений Героя с подпольем своей души, проявлений иррационального в обыденном. Человек плюс "нечто", в нем прорастающее, его себе подчиняющее и определяющее его судьбу, — разумеется, это слишком общая формула, так может звучать и аннотация фильма-триллера. Но, кстати, трилогия Фокина и отталкивается — то именно от таинственного неприятия, а не от безысходного проклятия: Чичиков Авангарда Леонтьева — первый и последний, кому все-таки дана возможность в финале отворить двери и выйти вон, — как знать, может быть, оставив все наваждение, всю верткую нечисть в стенах гостиницы. Выход из пыточной камеры, в которую неожиданно брошен Грегори Замза Константина Райкина, ведет уже только в небытие. Но для Замзы смерть — это избавление от мук: он не издыхает (как в новелле

Кафки), а исчезает, как положено отстрадавшему свое мученику. Спектакль "Современника" выводит сквозной мотив трех постановок на смысловую и эмоциональную код: если тому же Замзе всего единожды приходится перейти страшный рубикон, то для героев "Карамазовых" граница между земным бытием и вечным потусторонним кошмаром давно стерта, неразличима. Ад посмертный, где творится суд над грешниками, давно неотличим от ада прижизненного, в котором поднят из гроба папаша Карамазов (по-моему, самое содержательное и точное за последние несколько сезонов создание Игоря Квашин) как ни в чем не бывало надеется распутничать до глубокой старости.

Фокин ведет речь не просто об одной семье, а о почти что мифологическом родовом проклятии Карамазовых (в программке братья перечислены без имен, по старшинству — как в притче или в сказке, которая тоже есть вариация мифа). Вина у них одна на всех, но счет к себе каждый предъявляет разный. Здесь воедино сливаются традиционное представление о персональной расплате за содеянное и сформулированный уже в нашем веке экзистенциалистский постулат: "ад — это другие". В спектакле из числа сценических "других" исключены женщины: стоишь вене с адом — мужской удел.

Женщины присутствуют в "Карамазовых" только голосами. Тревожные и загадочные звуки, придуманные Александром Бахши, обволакивают зрителя, проникают куда-то вовнутрь и заставляют откликаться на себя всеми нервными окончаниями. Эти звуки доносят до с безэтажа, то со сцены, то откуда-то из фойе. Мелкие девичьи смешки неожиданно разливаются церковными песнопениями; слепая чернота набухает влажными всхлипами и стоном; но вдруг остужается мерной ледяной каплей. Звуковые междометия сливаются в единое шуршащее наваждение, чреватое небесным громом, — под его раскаты ад впервые является зрителю.

Слово "ад" всегда пугает и дразнит наше воображение. Скрытые до начала дей-

ствия бьющим в глаза публике мертвенно-голубым светом декорации Вольдемара Заводзинского заставляют вспомнить представления Свидригайлова о царстве мертвых: "...будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность". Здесь это не баня, но на запущенный, полуснесенный дом похоже или на выдолбленную в песчанике глубокую пещеру. "Это помешанный", — думает Раскольников, услышав свидригайловские слова. Адская комната становится пространством Иванова безумия.

Невидимые потайные щели заменяют двери и окна. Лишь единожды раскрывается задняя стена, выпуская в клубящуюся дымом пустоту почившего старца Зосиму. Герой Михаила Глузского — единственный, кому дано самому уйти отсюда. И Митю, и Федора Павловича утаскивают куда-то вглубь черти. Их, проводящих своеобразное дознание, следственный эксперимент, тут двое, один — "с направлением", другой — "ретроградный". Первый (Александр Кахун) по-полицейски хладнокровен и сдержан, второй (Авангард Леонтьев) вполне обаятелен и вызывает обреченное доверие. Даже прокрадывается мысль: а не большие ли они здесь люди, чем все прочие?..

Фантазия автора спектакля, как и во всех его последних постановках, отлита в веселую и тщательно продуманную сценическую форму. Фокина часто упрекают в рационализме (есть ли в русском театре более страшное обвинение?), но держится эта форма именно строгим отбором деталей — которыми играют и с которыми играют. Каждая из них, в свою очередь, тоже держится на невидимой грани земного и дьявольского: со дня запыленной рюмки папаша выковыривает свои первые аргументы в разговоре с сыновьями, поданный Смердяковым (Василий Мищенко; жаль, что за недостатком места нет возможности подробно остановиться на этой замечательной актерской работе) подстаканник с горячим чаем в руках Ивана оказывается инструментом братания с одним из чертей.

Протагонистом спектакля среднего сына делает не только композиция, но и игра Евгения Миронова. Он успешно освоил весьма сложный рисунок роли Ивана, у которого вера в разум рушится приступами безумия, а размеренное интеллектуальное самодовольство уступает скороговорке неумержимой горячки. Когда в финале едва различимой тенью появляется Алеша (Дмитрий Петухов), чтобы принести весть о высшем прощении, Ивану уже ничего не нужно, кроме белой смиренной рубашки, растянутой во всю сцену. Спасаться можно только потерей рассудка. В этом горькое откровение фоккинского спектакля, и его не отменяет символическое появление под колосниками старца Зосимы. Лучше же, конечно, за Иваном не было правды. Но что поделать, если это именно так...

Иван Карамазов, обыкновенно воспринимаемый каким-то безвозрастным полустариком, у Миронова по-настоящему молод. Между внятной прописанной главных строк спектакля вдобавок еще читается и мотив если не "потерянного поколения", то, во всяком случае, потерянной личности, не вынесшей груза жизни без Бога, пойманной в тупике и заталкиваемой саму себя в болезненное отчаяние. Фокин трезво и мужественно смотрит в глаза этому страшному современному недугу, повальному и неизлечимому. Спектакль приучает к мысли о том, что помощи ждать неоткуда. Сосуществовать с этой мыслью почти невыносимо, но и в таком страдании человеку, очевидно, предел не положен.

Роман ДОЛЖАНСКИЙ  
Фото Михаила ГУТЕРМАНА

**Х**РЕСТОМАТИЙНАЯ литературная фамилия и коротенькое, как междометие или вскрик, словцо соединились в названии нового спектакля "Современника". Первая так длинна и так хорошо знакома, что буквы "а" и "д" на афише поначалу можно проглядеть. Между тем как раз эти буквы и определяют суть, главенствует здесь именно ад.

Постановка Фокина — никак не инсценизация романа Достоевского. И даже не попытка укрупнения одной из сюжетных линий "Карамазовых", хотя действие собирается вокруг фигуры брата Ивана, — поэтому бессмысленно судить спектакль по законам "театральной прозы". Героев сценария (именно сценария, а не пьесы) Николая Климентовича "на темы позднего Достоевского" нельзя воспринимать только как персонажей романа, они давно пересекли границы любых толкований и растворились в культурном сознании. Это принципиально — режиссер не "перечитывает" и не "перепишет" Достоевского, напрямую не "трактует" и не "перетрактовывает" книгу. Ход в вымышленный сценический мир ведет не со страниц романа, а из пространства реальности, давно живущей с постоянной оглядкой на писателя и с неизбывным ощущением его присутствия.

Фокина вдохновил образ последней вспышки угасающего сознания Ивана Карамазова, готового упасть в крошечную тьму беспмятства. Само это великое ощущение, развернутое во времени, возможно, так же важно для режиссера, как все многочисленные диспуты и объяснения героев. Вообще философия в "Карамазовых" совсем не подавляет чувства. Тринадцать фрагментов спектакля чередуются не по принципу логической последовательности, а по принципу выразительного единства. Эпизоды то выскальзывают друг из-под друга, то разделяются провалами темноты.

Как бы ни был хорош нынешний спектакль Валерия Фокина, нельзя воспринимать "Карамазовых" отдельно от двух предыдущих работ режиссера — "Нумера в

74