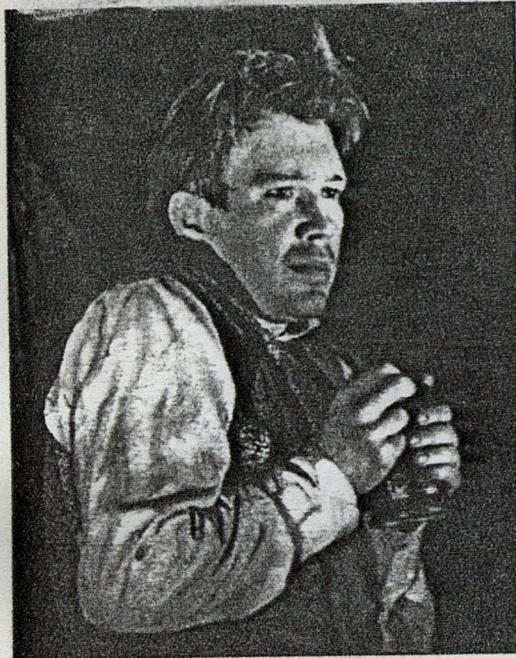


6.03.96

Фокин Валерий  
**Человек плюс  
 "нечто"**  
 Мит. газета. — 1996. — 6 марта.  
 — герой последних спектаклей  
 Валерия Фокина

С. 8



**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, гла-венствует 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". Герои сценария (именно сценария, а не пьесы) Николая Климонтовича "на темы позднего Достоевского" нельзя воспринимать только как персонажи романа, они давно пересекли границы любых толкований и растворились в культурном сознании. Это принципиально — режиссер не "перечитывает" и не "переписывает" Достоевского, впрямую не "трактует" и не "перетрактовывает" книгу. Ход в вымыселном сценическом мире ведет не со страниц романа, а из пространства реальности, давно живущей с постоянной оглядкой на писателя и с неизбыtnым ощущением его присутствия.

Фокин задыхновенен образом последней вспышки угасающего сознания Ивана Карамазова, готового упасть в кромешную тьму беспамятства. Само это велическое ощущение, развернутое во времени, возможно, так же важно для режиссера, как все многословные 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

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 приключения, а не от безысходного проклятия: Чичиков Авангарда Леонтьева — первый и последний, кому все-таки дана возможность в финале оторвать двери и выйти вон, — как знать, может быть, оставив все наваждения, всю верткую нечисть в стенах гостиницы. Выход из пыточной камеры, в которую неожиданно брошен Грегор 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 коду: если тому же Замзе всего единожды приходится перейти страшный рубicon, 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 поднялся из гроба папаша Карамазов (по-моему, самое содержательное и точное за последние несколько сезонов создание Игоря Кваси) как ни в чем не бывало находит 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 personalized расплате за содеянное и сформулированный уже в нашем веке экспрессионистский постулат: "ад — это другие". В спектакле из числа сценических "других" исключены женщины: стоят в венце с адом — мужской удел.

Женщины присутствуют в "Карамазовых" только голосами. Тревожные и загадочные звуки, придуманные Александром Бакши, обволакивают зрителя, проникают куда-то вовнутрь и заставляют откладываться на себя всеми нервными окончаниями. Эти звуки доносятся то с бельэтажа, то со сцены, то откуда-то из фойе. Мелкие девичьи смешки неожиданно разливаются церковными песнопениями; слепая чернота набухает влажными всхлипами и стонами; но вдруг остужается мерной ледяной капелью. 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 бывающим в глаза публике мертвенно-голубым светом декорации Вольдемара Заводинского заставляют вспомнить представления Свидригайлова о царстве мертвых: "...будет там одна комната, здак 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 свидригайлловские слова. Адская комната становится пространством Иванова безумия.

Невидимые потайные щели заменяют двери окна. Лишь единожды раскрывается задняя стена, выпуская в клубящуюся дымом пустоту почившего старца Зосиму. Герой Михаила Глусского — 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 весомую 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 дна 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 размеженное интеллектуальное самодовольство уступает скороговорке неудержимой горячки. Когда в финале едва различимой тенью появляется Алеша (Дмитрий Петухов), чтобы принести весть о высшем прощении, Ивану уже ничего не нужно, кроме белой смириительной рубашки, растянутой во всю сцену. Спасти можно только потерей рассудка. В этом горьком открытии фокинского спектакля, и его не отменяет символическое появление под колосниками старца Зосимы. Лучше бы, конечно, за Иваном не было правды. Но что поделать, если это именно так...

Иван Карамазов, обыкновенно воспринимаемый каким-то безвозрастным полустанником, у Миронова по-настоящему молод. Между внятно прописанных 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 затаптывающей саму себя в болезненном отчаянии. Фокин трезво и мужественно смотрит в глаза этому страшному современному недугу, повальному и неизлечимому. Спектакль приучает к мысли о том, что помочь ждать неоткуда. Сосуществовать с этой мыслью почти невыносимо, но и в таком страдании человеку, очевидно, предел не положен.

Роман ДОЛЖАНСКИЙ  
 Фото Михаила ГУТЕРМАНА