

СВОЕ И ЧУЖОЕ

Соб. интервью. — 1989. — 26 лет. — с. 5

По собственному почину или по иронии судьбы, но Старый театр из Кракова привез на гастроли в Москву произведение лидеров нашего собственного театрального проката. Кто у нас самый ходовой европейский драматург из современных? Наверное, поляк Славомир Мрожек (из авторов братских — по старой памяти — стран, так наверняка). Самый инсценируемый русский классик! Бесспорно, Федор Достоевский.

Может быть, это и есть самый лучший способ знакомства: когда известное и неожиданное, «свое» и «чужое» обозначаются не в выборе предмета, а в его трактовке. Возможность сравнивать помогает осознать новизну чужого опыта, если таковая имеется.

«Портрет» в постановке Ежи Яроцкого попал к нам на закате «антисталинского» театра. Общественная совесть вроде бы еще нуждается в разоблачениях «черной магии» сталинизма, но вторичность, моральная изношенность новых премьер становятся все более очевидной и обескураживающей. И спектакль Старого театра как бы «закрывает тому» — если ее вообще можно закрыть. Успешная сделать тривиальную, схема — «как донсочик встретился со своей жертвой, и что из этого вышло» — здесь получает парадоксальное и в каком-то смысле итоговое решение.

Ежи Радзивиллович наделил своего героя какой-то туповатой оцепенелостью, заставил вслушиваться в невидящую внутреннюю жизнь, искать ответ на вопрос, который не удастся выговорить. К своему бывшему другу, отсидевшему пятнадцать лет, он едет не только покаяться и принять наказание, но и найти хоть какую-то истину. Из себя не выдавливается ничего, кроме: «буду разводить кроликов...» — такой вот смысл существования.

А тот (Ежи Треля) не желает ни истины, ни мести — он жадно хватается отнятые лагерем жизненные радости. Хороший костюм, ужин в ресторане, покладистая девица: в общем, те же «кролики», рангом повыше. И лишь когда выпитое ослабит инстинкт самосохранения, он позволит себе признаться: все вышнее, все человеческое в нем отбито. Он позволяет себе сказать: дело Сталина живет и побеждает. Мы, донсочки и жертвы, такие, какими стали — оглушенные, обкорнанные сверху, — мы и есть его дело. И мы живем.

Я не собираюсь преувеличивать достоинств этого спектакля: за вычетом сцен Радзивилловича и Трели он довольно вял. Но их безнадёжный дуэт, пронизанный великолепными комедийными тонами (уникальность Мрожека — в том, что он пишет не трагикомедии, а самые настоящие комедии с трагическим выводом о жизни), — живая и значительная театральная ценность.

Краковское «Преступление и наказание» на сцене Таганки (буквально на сцене: зрители шли по пустому залу за кулисы и рассаживались в наскоро выгороженном амфитеатре на скамейках — атмосфера аскетическая и интригующая), вызвало театральные волнения. Спектакль в театре Кракова поставил Анджей Вайда, и этим все сказано.

Предвкушалось зрелище, конгениальное роману. Когда выяснилось, что великого европейского режиссера в данном случае пророчества Достоевского и загадки «славянского духа», прокатные вопросы и вечные истины волнуют куда меньше, чем московского зрителя, — было от чего растеряться. Ответ обернулся встречным вопросом.

Можно сослаться на то, что Вайда соразмерял задачи спектакля — с силами театра. Соразмерность усилий — признак благородного, гармоничного дара и твердого вкуса (качества, которые сегодня, быть может, реже и ценней, чем взрывчатая вдохновенность). Но из этого не следует, что задачи занижены. Напротив, они поставлены заново и на новом уровне. Вместо разгадок духа — исследование характера.

Это было заявлено уже в инсценировке, из которой выпал самый «инфернальный» герой романа — Свиригайлов. Безумная Катерина Ивановна, жалкая жертва Мармеладов (вот уж «здесь русский дух!») и даже большее — бесконечно важный образ Города, Петербург Достоевского — все ампутировано, Города нет, действие втиснуто вовнутрь: путанные выгородки, пыльные стекла. Да что говорить, даже роль Сонечки, «вечной Сонечки» сведена почти что к меланхолическому резонёрству — без духовной силы, без бездны страдальчества. Раскольников, надевши крест, гаерствует перед ней: здесь имеет право, поскольку признаться в преступлении заставил себя сам, умом, а не очистительным прозрением.

В исполнении Радзивилловича Родион Романович непривычен: мясистый, очкастый, с узко посаженными глазами. Не студент — мешанин лет под сорок. Его монологи насчит «таври дрожащей» и «крови по совести» — воспаленная, но трескучая скороговорка, экзальтация граммофона с заведённой до отказа пружинкой. Предельно наглядно показано: патетика вседозволенности, мысль о преступлении, оправданном высшей целью, — никакой не титанический иску. Довольно мелкая, обывательская идея. Бред? Пожалуй что бред, и опасный, но порожден он вполне заурядным сознанием. Мнящая себя сверхчеловеком посредственность не то еще придумает: весь XX век тому подтверждение.

«Новая эра отличается от старой эры главным образом тем, что плоть начинает воображать, будто она гениальна» — слова Маркса, взя-

тые эпиграфом к роману Ю. Домбровского, здесь приходится очень к месту.

Сказанное только что — итог, вывод из роли, но не сама роль. Радзивиллович тонок в работе, и его Раскольников, как человек, как живое существо, богаче и глубже, чем навязчивая идея Раскольникова. Характер играет в поддавки с интеллектом: партия заведомо проиграна, но каждый жест, душевное движение, по забывчивости человеческое, тормозит развязку.

Самое главное и самое изменчивое лицо в спектакле Порфирий Петрович в удивительном исполнении Ежи Стухра. Дело не только в блестящей игре: человек, пытающийся восстановить справедливость, сгармонизировать вину и ответственность, для современного сознания гораздо интересней разрушителя. В обратной перспективе на «Преступление и наказание» словно ложится тень детектива, любимого жанра века: следователь значительно, чем преступник.

Собственно, весь спектакль Вайды — это подиум человека без идеи, но с чувством долга («Я человек конченный», — говорит Раскольникову Порфирий: это правда, и это подчеркнуто), с персонифицированной идеей, с ложной и мелкой мыслью, заполонившей живую душу до конца, до кровавого ужаса, до преступления.

Иезуитство следователя, бликующая маска, которую Порфирий у Стухра так до конца и не снимает, оправданы лишь постольку, поскольку борьба идет не с человеком, а за человека. Но сколько надрыва, какое тягостное месиво отчаяния и самоудушительности — как скверно на душе у следователя, когда Раскольников выдает себя! Ежи Стухр великолепно владеет магией детали, все время как бы разрушающей законченность образа: и через характер актер и режиссер напрямую выходят к «самому-самому» у Достоевского — к проблеме человека, проблеме неравенства себе.

Еще недавно наш театр призывал Федора Михайловича в собеседники, пытаясь размышлять о судьбах России: в центре внимания были, естественно, «Бесы». Но конец 1989 года, по крайней мере для Москвы, опору назвать театральным временем «Преступления и наказания». Спектакль Вайды на сцене Таганки шел в контексте еще двух версий романа: «О преступлении» М. Можеева в «Творческих мастерских» и «Нового московского преступления», поставленного Ю. Ереминым по повести В. Пьецуха — современному и неожиданному парафразу Достоевского. Восстанавливает (или ставит заново?) свой спектакль Юрий Любимов. Здесь открываются новые пересечения смыслов, высвечиваются новые театральные цели, о которых есть смысл поговорить отдельно.

А. СОКОЛЯНСКИЙ.