

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ:  
НЕСОСТОЯВШИЙСЯ ДРАМАТУРГ,  
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИСКУСИТЕЛЬ

Как представителя нерусской, но славянской русистики, исследующего драматургично-театральный процесс, меня всегда особо волновал принципиальный вопрос: что происходит, когда русская драматургия, созданная в рамках XIX столетия, попадает в интерпретативное поле славянского театра или в культуру какого-либо последующего периода, стимулируя чужое (наше) к ней приобщение? Очень существенна, хотя бы с моей точки зрения, и проблема о том, что именно предопределяет тот факт, что, начиная с России и проникая на Запад, список русских канонических театральных авторов все больше редет, чтобы в Америке и в большинстве западноевропейских культур свестись всего лишь к одному имени – Чехов? Литературная коммуникация, с уверенностью можно сказать, интегрирует хотя бы еще двух русских писателей – Достоевского и Толстого, но драматургия ограничивается единственно Чеховым. Театр (сцена) же – на первый взгляд парадоксально – все более интенсивно осваивает Достоевского, независимо от того, что он – единственный крупный представитель классического века, который не написал эксплицитной драмы. И несмотря на это, семиотический код, через который в последнее время навязчиво ставятся даже отдельные пьесы Чехова, – это именно поэтика Достоевского. Почему? Какова перспективная направленность в поисках ответа? И удачно ли в качестве ориентира использовать промежуточную – болгарскую (чей носитель я) или словенскую (откуда я теперь отправлюсь) – рецепцию русского канона? Меняется ли статус-кво, очертившее путь южнославянского культурного мышления последних двух веков в вызвавшей колебание траектории повлиявшего (+), но и зависимого (–) от русской культурной инвазии мышления?

В данном случае меня не так сильно волнует вопрос о том, что делает романы Достоевского легко переносимыми на сцену, – их драматургическая природа подчеркивалась не раз и она имеет своих классических заступников, начиная с В. И. Иванова, П. М. Бицилли и М. М. Бахтина и кончая Т. М. Родиной и Е. А. Поляковой; скорее меня волнует специфика интердисциплинарного подхода к его текстам и почему сегодня его творчество так предпочитается театром? Сцена постепенно превращается в продуктивную герменевтическую лабораторию для «Dostoevsky-remake», неизбежно прибавляя актуальный контекст его сюжетам, но важно задаться вопросом, обладает ли она необходимым «инструментарием» для убедительного открытия канона, для его перемоделирования, или просто допускает идиотски необдуманное преступление, рискуя получить заслуженное зрительское наказание? Факт, что в Европе с трудом можно было бы найти национальный театр, который не имел бы в своем репертуаре представления по Достоевскому, спекулятивно рассчитывая тем самым пополнить свои доходы. Но давайте все-таки разграничивать театральную интерпретацию художественного произведения от литературоведческой. Изначально вызывает сомнение, является ли представление герменевтикой текста, или оно использует произведение только лишь в качестве повода для рефлексии своей современности, провоцируя иной тип аллюзий – социальных, политических, злободневных – далеких от намерений автора? Литературная интерпретация помнит произведение в гораздо большей степени, чем театральная; в этом смысле вопрос в том, сохраняется ли на сцене и какой ценой сам текст-Достоевский?

Грибоедов и Чехов, один в начале, другой в конце русского XIX в., в более тесном художественном смысле «открывают» и «закрывают» столетие драмами, притом такими, без которых сегодня невозможно представить себе русскую классическую литературу. Еще более показательно то, что драматургия «окаймляет» период, когда воплощается в жизнь русская национальная идея, и это происходит и с участием драмы. Ее диалогическая природа обеспечивает территорию, на которой эта идея дискутируется, «разыгрывается» и, в конечном счете, устанавливает свою инвариантную модель. Так что в этот контекст Достоевский вписывается беспроблемно и непосредственно, предлагая прозаическую альтернативу сценическому полифо-

лично-диалогическому дискурсу, трансформируя его в полилог. Он – неуправляемый театральным искусителем, проникающий в драматургический канон «извне» и создающий предпосылки для интриги внутри его. Но все же: написанные в прозе, его тексты имплицитно определяют отношение к читателю. По законам жанра таким образом идеи автора достигают сознания читателя и зрителя в самом аутентичном виде.<sup>1</sup> Достоевский, однако, сам никогда не предпринимает драматизации своего произведения, созданного уже как роман или повесть, – существует свидетельство только о безрезультатной его попытке переделать две главы «Братьев Карамазовых» в пьесу. Поэтому театрализация его представительных текстов в известной степени «снижает» заряд высокой литературы и популяризирует их в относительно низких регистрах (на уровне интриги), что не может произойти таким же образом с текстом, возникшим как эксплицитная драма. Единственный положительный эффект в результате подобной тенденции тот, что таким образом фиксируется момент, когда театральным процессом достиг предела, позволяющего допустить к себе (на сцену) текст, созданный и мыслящийся через оптику прозы. В наше время, как нам известно, драматургия не является обязательной для театра, спектакль можно сделать из любой текстовой организации; невозможно, однако, осуществить представление без литературной первоосновы, будь она «сценарий» или «драматизация». И в этом именно и заключается провокация: на сцене Достоевский неизбежно присутствует через посредника – будь он преданным адептом («двойником») или недобросовестным авантюристом («игроком в рулетку»), но так или иначе его собственное слово достигает воспринимающего в чей-то чужой версии. С какой презумпцией тогда смотреть на его театральную ипостась?

Далее представлю несколько современных подходов к театральному искушению Достоевского, которые рефлектируют на

<sup>1</sup> Исхожу из понимания, что жанр – результат «договоренности» между автором и воспринимающим, манипулятивно навязанной автором. Задумывая текст, автор имеет свою предварительную настройку-отношение к двум вещам: к теме, на которую он собирается писать, и к читателю, которому предназначается произведение. Жанр рождается именно в точке пересечения между отношением автора к теме и к читателю. Более позднюю трансформацию жанра (например, драматизация собственного романа или собственной повести) демонстрирует и наступившая (контекстуальная?) перемена в отношении автора.

один и тот же текст, искусивший и самого автора к сценическому «посягательству»: «Братья Карамазовы».

Одно из возможных, хотя и поверхностных объяснений, почему Достоевский так симптоматично появляется на театральной афише в слегка затихающей постмодерной ситуации и безапелляционно устраняет традиционных фаворитов Мельпомены, в том, что он обладает значительно более ангажирующим суггестивным зарядом, чем остальные русские драматурги XIX в. Через эффект катарсиса он может возродить усыпленные идеалистические порывы современного человека, целенаправленно угнетаемого разразившейся медийной агрессией и вроде бы эстетизированным насилием коммерческого кино, заменив его пассивное «потребление» действительности за экраном его непосредственным соучастием в случающемся на сцене. В течение последних десяти лет я наблюдаю за этой тенденцией через один и тот же сюжет, представленный в трех оригинальных спектаклях. Это: представление Юрия Любимова «Братья Карамазовы. Скотопригоньевск» в московской «Таганке» в 1999 г., диптих *Маргариты Младеновой* и *Ивана Добчева* «Алеша» и «Иван» под общим названием «Долина смертной тени» в Театральной лаборатории «Сфумато» в Софии в 2003 г. и режиссерская драматизация Миле Коруна «Братья Карамазовы» в Словенском национальном театре «Драма» в 2005 г. Меня привлекает способ, с помощью которого их перформативная стратегия экспонирует идеи Достоевского. Совершенно естественно, что в этом весьма полемическом сюжете русские, болгары и словенцы находили и общие, но и разные экзистенциальные провокации: возможно, за распадающейся общностью (семья, которая никогда не представляла собой единое целое) все – по-своему – реагируют на свою недавнюю тоталитарную унификацию?

Когда я покупал себе билет на люблянский спектакль, кассирша дискретно предупредила меня: вы ведь видели, спектакль продолжается шесть часов, с двумя антрактами и кончается в полночь? Я слегка обеспокоился, но решил, что нет никакой опасности, чтобы моя «карета» превратилась в тыкву, и взял билет. Мне вспомнился один анекдотический случай, рассказанный актером Михаилом Ульяновым. Знакомый режиссер пригласил его на премьеру своего спектак-

ля «Анна Каренина», тоже продолжающегося шесть часов, с двумя антрактами. Рядом сидел человек, который совершенно адекватно реагировал на происходившее на сцене, но когда в конце актеры стали кланяться, а зрители зааплодировали, он нагнулся к Ульянову и вкрадчивым голосом шепнул: «Никогда в жизни так долго не приходилось мне ждать поезда»... Рассказываю это, так как до недавнего времени бытовало мнение, что русская классика «делается» лучшим образом русскими. Несостоятельность подобного тезиса очень четко проступает в театре. Потому что я не сказал бы, что из всех этих трех представлений «захватил» меня самым сильным образом спектакль Любимова. Как бы смело оно ни выглядело на фоне русской традиции прочтения Достоевского, он выводит трафаретные идеи, как будто навязывая публике нечто такое, чего она не замечает в тексте романа, но далеко не перешагивает за консервативный идентификационный миф, выдвигающий в постсоветские годы православный генезис российской нации, предлагая (кажущуюся) альтернативу коммунистическому атеистическому мировоззрению. Христианская утопия, как известно, контаминирует тоталитарную антиутопию: и в том и в другом случае речь идет о «коммунистической» общественной организации с вездесущим идеологическим лидером.

Словенский режиссер Миле Корун работает над драматизацией романа четыре года. Он начинает свою подготовку к спектаклю почти непосредственно после того, как состоялась его премьера «Идиота», тоже по его адаптации. Все мои опасения, что, может быть, продолжительность спектакля издевательски растянута, рассеялись еще в самом начале. Оказалось, что в театре продолжительность – не порок. И спектакли «Сфумато» суммированы последовательно, хотя бы в самом начале они тоже длились более четырех часов. Но, милостивые к зрителю (или же его провоцирующие), они шли один за другим два вечера подряд. Кстати, именно в болгарской версии я в первый раз ощутил то, что всегда внутренне меня привлекало, – отсутствие толкующего, «просветительского» момента. Освобожденное от повествовательности представление Младеновой и Добчева показало организм театрального действия как в достаточной степени эволюционировавший, чтобы тот мог справиться и без презумптивной обвязанности с низким уровнем литературного текста (сюжета). Так «Сфумато» ввел и привлек публику к

тому, что я бы назвал театром для знатоков, «инициационным» театром, в котором дебатировались тезисы, а не компенсировалась зрительская неосведомленность.

Подобный вопрос волнует и Корун. В программе к его «Братьям Карамазовым» ведущий словенский театральный критик Славко Пездир, беседуя с режиссером, интересуется его отношением к адресату: для кого представление – для знатоков романа или для тех, кто его не читал? Корун комментирует: «Начинается почти академический дебат – о Боге и о смерти, который я хотел продолжить как прямую полемику...». Он разделяет текст романа на три части: *Дверь, Окно и Вид*, формирующие нечто похожее на цикл самостоятельно законченных этюдов, подобных переливающимся один в другой «симпозиумам», тему с продолжением: каждая тема экспонирует и защищает экзистенциальную концепцию очередного брата Карамазова. Корун продолжает: «Вопрос о Боге – спекуляция... алиби... претекст раскрыть что-либо иное... Болезненно сущностный вопрос...». По мнению режиссера, если объяснение подобной проблемы не по силам отдельному человеку, то оно по силам театру, понимаемому главным образом как «лабиринт вопросов и идей <...>. И трагическая гармония человека и вселенной» (на вопрос, почему он решил поставить прозаический, а не драматургический текст, Любимов же отвечает: «Не знаю адекватной современной драматургии, в которой проблемы и характеры интересны»). В версии «Сфумато» концепт «Бог» проблематизирован трехмерно. Протагонисты Иван и Алеша – герои-идеологи, которые осознают это. Митя не осознает, какой идеологии он является носителем, он самый конкретный и самый земной из братьев. Иван и Алеша покрывают соответственно этический и религиозный экзистенциальные уровни, сформулированные Киркегором, в контексте которого Достоевский разыгрывает свой антинатуралистический (*contra* Золя) сюжет. Митя, бытующий на первом, эстетическом уровне, лишен объективного самопознания. Он, скорее всего, видится в психологических ролях – любовника, страдальца, жертвы.

Такая постановка активизирует модернистическую формулу Ницше–Шпенглера о смерти Бога–Отца–Родителя, (перво)создателя. Кончина Зосимы (сущностное начало болгарского «Алеша») – первая «смерть Отца» в сюжете, подтверждена «чувственно»: память в романа о ней и ее демонстрация (на сцене)

обонятельны – мертвый учитель воняет, напоминая Нечистого. А (его) зловонная плоть порождает вторичную ассоциацию со Смердяковым – незаконным, «смердящим» плодом Федора (Карамазова/Достоевского), из-под «шинели» которого вышли и законные Трое. Тело, лишенное своего временного благовонного прикрытия – духа, – откровенно отталкивающее. В этом ряду метаморфоз не менее уязвимо оказывается *Имя* Родителя – чьи мы рождаемся и почему *псевдоним* матери «Смердящая» дает его *фамилию*? Видимо, чем-то подобным руководствуется в своем решении Любимов, чтобы Смердякова и Дьявола играл один и тот же актер – с одним и тем же лицом. Но и имя неподдельного Бога, о существовании которого Родитель спрашивает в начале романа, тоже подделано и не разделено – *Яхве* является дескрипцией сущности, номинацией, но не именем. В этом смысле спектакль Коруна пытается *убить (уничтожить) псевдоним*, за которым может скрываться множество лиц. Псевдоним точно как маска обеспечивает анонимность, но и власть, тайну, но и культ. Убийство Родителя – анархия именно до того мгновенья, когда его место занимает новый Родитель – как это происходит во время любой революции. И как бы ни было странным, иначе различные заглавия болгарских и словенского представлений настаивают на *имени*, которое так и не обеспечивает онтологического «уюта» своим носителям. «Долина смертной тени» ловко переносит акцент логики происходившего. Тень – без-ымянная субстанция, «негатив» личности, метафоризирующий чью-то зловещую сущность. «Братья Карамазовы» в Любляне внешне сохраняет оригинальный титр, но подражает сказочному архетипу патриархального триумvirата сыновей или братьев (в данном случае и тех и других), который в России и звучит несколько странно. Зафиксированная в женской проекции Россия сохраняет остаточный матриархат, в контексте которого презентируют ее не только женские символы как матрешка и береза; традиционные *южнославянские* братья там чаще бывают сестрами. Интересно то, что три сестры из пьесы Чехова – позднее пополнение в парадигме русской литературы XIX в., начавшейся с Пушкина («Сказка о царе Салтане») и продолженной Достоевским в «Идиоте» – сестрами Епанчиными. В последнем своем романе писатель переворачивает свою собственную сюжетную модель, полагая ее в знакомую фабулу о искушении овладеть золотым плодом – все равно яблоком или девицей с ассоциативным названием груши.

Все три представления решены в черно-белом цвете, а в словенском даже битва за идеологическое превосходство проиллюстрирована хроматически: во время рассказа о Великом Инквизиторе персонажи играют в шахматы, причем Иван с белыми, а Алеша – с черными фигурами. Митя чаще в белом, Алеша в черной православной рясе, а Иван – в серых, строго официальных костюмах, стилизирующих эпоху. И здесь, как и в Софии, сценография скудна, а музыки нет, что парадоксальным образом усиливает воздействие. Координатная ось центра и периферии, высокого и низкого, представлена через актервоисполнителей и актервозрителей. После того, как выходит из действия, актер не скрывается от зрительского взгляда, а занимает свое место в «ложе» наблюдателей, находящейся в глубине сцены, и непринужденно реагирует на происходившее. «Цветны» только женщины и Дьявол, названный «джентльменом» (тот же самый актер играет и роль Зосимы!), решенный как клоун, невидимый никем, кроме Ивана.

А в спектакле «Иван» Добчева страшное подчеркивается апофатически – через игру невинно-детского. И в его подходе, и в подходе Младеновой по различному, но дополняющемуся способу следим за сюжетом Достоевского не «анфас», не даже «в профиль», а почти «из-за спины», из засады – с позиции, от которой он теряет свою экспрессивную привлекательность и классическую «представительность». Наблюдаем за «некрасивым» сюжетом, в котором знакомые нам по тексту фигуры существуют в новой семиосфере: мы видим их трансцендентально «размытыми», растянутыми в слове, окуренными зловонием, эстетизированными как «сфумато» – в сущности, это аутентичный «код Да Винчи».

В этом смысле, покидая Россию и отправляясь на Запад, хотя и оставаясь в славянском контексте, текст Достоевского попадает на «естественную» территорию трех братьев, раздвоившихся театрами в Софии и Любляне между «быть» и «иметь», между отсутствующим Родителем и реальной Грушенькой. Подобный театр давно не является только русским приоритетом и демонстрацией чьих-то «школ», «теорий», «систем». Это театр очищения, который не может стесняться продолжительностью представления, потому что он продолжает волновать зрителя еще долгое время и после спектакля.