

ИРИНА ЛАППО

**ВСЕ ПОЗВОЛЕНО. «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»  
В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ**

В основе великих романов Достоевского лежат банальные криминальные истории, всю привлекательность и легкость которых писатель уничтожает, коварно заменяя классический детективный вопрос «Кто убил?» серией больших русских вопросов «Кто виноват? Что делать? Как жить?». Романы Достоевского – это довольно редкий пример семантической и стилистической концентрации формы и содержания, которые сплетаются столь гармонично, что любое вторжение в структуру романа – а любая адаптация это и есть вторжение, временами довольно бесцеремонное – приводит к искаженному или ошибочному восприятию. Несмотря на это театры всего мира активно эксплуатируют творчество русского классика. Мир Достоевского населяют обыкновенные люди – умные и глупые, милые и отвратительные, благородные и подлые. Банальная правда о человеке, которую автор подает не только убедительно, но и эффектно с сюжетной точки зрения, состоит в том, что все эти черты сосуществуют в одном человеке. В одной голове мирно уживаются несколько мыслей одновременно. Одна из них – высокая и прекрасная – взлетает к Абсолюту, вторая задевает такие бездны подлости, что, вздрогнув от отвращения к себе, человек совершает благороднейший поступок, понимая при этом, что все его нравственное величие из дрянной мысли произрастает.

Несмотря на универсальность евангельской проповеди, тексты Достоевского очень сильно связаны с Россией, ее

ментальностью, историческими событиями и их восприятием современниками и потомками. Стремление сохранить детали, зафиксированные великим писателем, реконструкция эмоций, адекватная и точная их передача на сцене – все это создает очередной, весьма значимый круг проблем, с которыми сталкивается театр при «переводе» Достоевского на язык сцены, поскольку всегда существует опасность подмены интеллектуальной значимости «проклятых вопросов» бытовыми зарисовками из жизни русской провинции XIX века с характерным (и стереотипным) «надрывом». Эмоциональный надрыв, который благодаря Достоевскому воспринимается во всем мире как некая характерная черта русского человека, несомненно вырастает из авторского мироощущения (известно признание Достоевского: «...натура моя <подлая и> слишком страстная: везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил»<sup>1</sup>).

Достоевский является творцом особого типа романа, который по аналогии с музыкальной формой Бахтин назвал «полифоническим». Первое и основное решение, принимаемое режиссером, касается стратегии адаптации, и долгое время выбор был в сущности ограничен двумя возможностями: либо инсценировка представляла собой беглый обзор основных эпизодов, представляющих собой попытку рассказать всё, что было в книге, либо подробно останавливалась лишь на одном из них. Вариацией такого подхода стала подмена сюжетной линии главным (или не главным<sup>2</sup>) героем. В романах Достоевского существенным

<sup>1</sup> Письмо Аполлону Н. Майкову от 16 (28) августа 1867 г. Фёдор М. Достоевский, Полное собрание сочинений в 30 т., Ленинград 1972—1990., т. 29.

<sup>2</sup> Этой возможностью воспользовался, например, Анджей Вайда в своей знаменитой адаптации «Идиота» поставив его в «Театре Старом» в Кракове под названием «Настасья Филипповна» (1977). Позднее в польском в «Телевизионном театре» появилась постановка «Мышкин» (1986). «Преступление и наказание» в польском театре ставилось как «Мармеладов» (реж. Ян Свицерский, 1971), «Раскольников» (дважды: в краковском театре «Диалог» реж. Марек Калита и Эдвард Жентара, 1984, и в «Телевизионном

элементом является авторское присутствие, повествователь ведет диалог с читателем, с самим собой, с миром, и сохранение этого диалога – условие удачной адаптации. Каждый автор театральной адаптации должен или «преодолеть» эту эпическую форму, передавая часть авторского текста персонажам или отказываясь от него, выбирая те или иные сцены и сюжетные ходы, или же наоборот – попытаться ее сохранить, использовать, как в своих классических адаптациях сделали это Немирович-Данченко («Братья Карамазовы») или Камю («Бесы»), вводя в спектакль фигуру Повествователя, которая, как это ни парадоксально, снимает полемику с «иллюстративным» подходом к тексту. Современный театр в условиях постмодерна, когда меняется само понятие текста, иллюстративностью не страдает, свободно разрушая цельность повествования и конструируя смыслы в процессе работы над спектаклем.

### **Проломить брешь в заборе**

Сезон 1910 года в московском Художественном театре должен был открыть «Гамлет», но отдыхающий в Кисловодске Станиславский заболел брюшным тифом, приезд Крега отменили срочной телеграммой, а Немирович-Данченко ломал себе голову над тем, что поставить на открытие сезона. И вернулся к своей старой идее – перенести на сцену театра «Братьев Карамазовых». Он собрал труппу на полмесяца раньше и приступил к репетициям, не располагая даже текстом адаптации. Таким образом труппа МХТ воспользовалась методом «коллективного виденья», создавая инсценировку в ходе репетиций. Возможно именно поэтому текст сократить не удалось: отказавшись от сцены в монастыре по цензурным соображениям, Немирович-Данченко ничем больше пожертвовать не сумел. Углубляя «внутренние

---

театре» в постановке Марка Гая, 1989), «Дуня» (Лешек Восевич, 1993), «Свидригайлов» (реж. Анджей Домалик, 2000), а также как «Исповедь Мармеладова» (Роман Грамзинский, 1997) и «Дело Мармеладова» (Хенрик Юзвяк, 1998).

образы» героев, режиссер внимательно вслушивался в текст Достоевского. Из письма к Станиславскому: «Если хорошо угадать, почувствовать психологию автора вообще важно, то угадать, почувствовать ее у романиста – самая первая необходимость. Это едва ли не самое главное различие драматурга от романиста, что последний дает не только рисунок, но и «круги», «приспособления» <...> Иногда, как у Достоевского, они стали избыты, истрепаны театрами; тогда надо заменить их другими, не выходя из «внутренних образов», определенно данных романистом»<sup>3</sup>. Кроме того, создателям спектакля жалко было выбрасывать авторский текст, и они решили оставить чтеца от автора. В таком виде адаптация не помещалась в сценическое время одного спектакля, поэтому решили играть спектакль два вечера подряд. Тогда это было впервые – спектакль с продолжением – это было настоящее новаторство.

Мхатовская инсценировка последнего романа Достоевского с 1910 года по-прежнему во многом остается образцом и точкой отсчета для современного театра. И вовсе не потому, что тогда были найдены некие основные правила, обязывающие при адаптации прозы Достоевского, но потому что создатели спектакля открыли основной принцип современного театра, проломили брешь в заборе, за которым «все позволено». Развивая эту мысль Раскольникова в теологическом и философском ключе, Иван Карамазов заканчивает сумасшествием, однако в сфере театра «вседозволенность» работает иначе. После премьеры, которая состоялась 12 октября 1910 года, В.И. Немирович-Данченко пишет К.С. Станиславскому длинное письмо, излагая принципы новой эстетики и описывая, как долго они ходили возле глухого забора и им казалось, что тут должна быть брешь, которую можно проломить, и что «Карамазовыми» они эту брешь проломили и вышли на такой простор! И историки будут делить историю театра от истоков до Чехова, от Чехова

---

<sup>3</sup> Владимир И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, т. 2. Москва 1954, с. 300.

до «Карамазовых» и от «Карамазовых»... до «Библии»!<sup>4</sup> Именно тогда возникает не теоретическое понятие, а живое чувство театральной вседозволенности. В театре можно делать все что угодно. И следующие сто лет постановок Достоевского на мировой сцене это подтвердят.

\*

Предметом внимания этой статьи будут три важных, замеченных критиками, востребованных в фестивальном движении, завоевавших целый ряд премий и наград спектакля из Польши, Литвы и России<sup>5</sup>, которые демонстрируют три разных подхода к Достоевскому, а именно «Братья Карамазовы» в постановках Януша Опрыньского (2010), Сильвы Кривицкене (2011) и Льва Эренбурга (2016). Анализируемые спектакли кроме литературной основы объединяет, пожалуй, лишь одна черта – отсутствие любви. Но черта эта реализуется в них по-разному. Вектор направленности этой нелюбви у каждого режиссера свой. Опрыньский не любит театр, Эренбург – Достоевского, а Кривицкиене – любовных страданий на сцене. Каждый из постановщиков предпринимает попытку выйти из мрака достоевщины, но дорога у каждого своя. Польский режиссер, выходец из театрального студенческого движения 70-х годов, связанный с экспериментальным театром «Провизориум», которым руководит уже 40 лет, Януш Опрыньский, поставив во главу угла интеллектуальные спекуляции Ивана и его попытки «предвечные вопросы разрешить», усилит комическую составляющую текста и приведет в движение всю театральную машинерию. Литовка Сильва Кривицкиене наоборот – очистит

---

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Польша, Литва, Россия – каждая из этих стран пользуется заслуженной славой театрального гиганта, отличается характерным, узнаваемым в мире театральным стилем, неким общим знаменателем, который позволяет говорить о феномене «литовского театра», традициях «русского театра», особенностях «польского театра».

сцену от всей ненужной театральной «мишуры» (включая само разделение на сцену и зрительный зал) и воссоздаст в общем для зрителя и актера пустом пространстве чистую, как слеза, религиозно-философскую притчу. Вызывающий скандал каждым новым спектаклем Санкт-Петербургский режиссер Лев Эренбург, привязав действие к фаллическому позорному столбу, прочтет роман Достоевского сквозь призму эроса.

### Танцы юродивых

Польские «Братья Карамазовы» – спектакль почти традиционный, без постановочных изысков, и лишь интерпретационные акценты в хорошо знакомом тексте расставлены неожиданно. Януш Опрыньский к театру относится инструментально, как сам признается: «На самом деле я театр использую, это такой мой – очень интересный – инструмент интерпретации мира и литературы»<sup>6</sup>. С Достоевским у основателя и бессменного шефа театра «Провизориум» отношения особые. Во времена своей театральной юности, проходившей под знаменем экспериментального театра,<sup>7</sup> Опрыньский опубликовал текст, озаглавленный «22 тезиса, приглашающих к размышлениям» и обращенный прежде всего к соратникам, молодым людям, вовлеченным в студенческое театральное движение. Четвертый (порядковый номер, несомненно, имеет значение) тезис гласил: «Читай Достоевского» (призыв «Читай также Библию» появился в этом списке под 12 номером). Режиссер сознательно использует, как сам это называет, «весь арсенал альтернативного

<sup>6</sup> Jarosław Cymerman, *Teatru używam. Rozmowa z Januszem Opryńskim*, „Teatr” 2012, nr 1.

<sup>7</sup> Экспериментальный театр 70-х и 80-х годов в Польше традиционно называют альтернативным, связывая его со студенческим театральным движением, направленным на обновление театрального языка и отказом от специального театрального образования. Януш Опрыньский, филолог по образованию, занимается театром со студенческих времен, подтверждением его профессионализма являются многочисленные награды и премии, а не диплом режиссера.

театра – начиная от чемодана до твердого требования, которое вначале вызывало сопротивление исполнителей, чтобы актеры не сходили со сцены на протяжении всего представления, потому что жители этого мира должны все время подглядывать друг за другом. А такое постоянное присутствие актеров на сцене относится именно к практике альтернативного театра»<sup>8</sup>.

Не будет преувеличением сказать, что Опрыньский готовился к постановке «Братьев Карамазовых» почти всю жизнь: «Достоевский сопутствовал моему поколению. Читая Достоевского, мы пили водку, и им же лечили похмелье. (...) Достоевский был настольной книгой нашего «разбойничьего» братства, мы разговаривали цитатами из «Братьев»<sup>9</sup>. Поэтому неудивительно, что польский режиссер приводит в движение целый ряд интеллектуально-интерпретационных механизмов: ссылается на Милоша и Бахтина, организывает цикл открытых встреч под лозунгом «Как жить?» с философом Цезарием Водзиньским, который вписывает Достоевского в контекст размышлений Хайдеггера, Сократа и Платона. Именно в философских исследованиях своего друга-философа «Святой идиот» и «Транс, Достоевский, Россия, или О философствовании при помощи топора»<sup>10</sup> Опрыньский найдет один из ключей к Достоевскому. Размышления о смысле жизни, облеченные в форму как публичных диспутов, так и частных разговоров, которые вели друг с другом режиссер и философ на протяжении года, легли в основу концепции, согласно которой центральное место в инсценировке Опрыньского заняло юродство. Другое дело, что в польской культуре юродство не только не выступает, но малоизвестно и малоизучено, даже переводится с трудом (заимствуя неудобносклоняемую транскрипцию с русского) и воспринимается как понятие чисто русское, тесно связанное с православием. Вероятно, поэтому «юродство»,

<sup>8</sup> Jarosław Cymerman, *Teatru używam...*

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Cezary Wodziński, *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2009. Tenże, *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005.

будучи внутренним режиссерским ключом, не совсем прочитывается в спектакле, а плюющийся на икону старый Карамазов воспринимается как святотатствующий, не юродствующий. Исполняющий роль старого Карамазова актер занят в этом спектакле еще в двух ролях – Христа и дьявола, что вполне прозрачно символизирует борьбу добра со злом, Бога с дьяволом<sup>11</sup>. С концепцией юродства связана также проблема перевода – новый, написанный по заказу театра, перевод Цезария Водзиньского довольно радикально осовременивает текст Достоевского, но перегружает его философскими контекстами<sup>12</sup>.

Гораздо более удачным представляется ключ, который Опрыньский нашел в театре Витольда Гомбровича, обращаясь к такому сквозному мотиву его творчества как маски, за которыми человек скрывается от других. Достоевский, прочитанный сквозь призму «Фердидурки» и «Транс-Атлантика»<sup>13</sup>, обнажает перформативность поведения старого Карамазова, для которого нет ничего святого, который все готов обратить в шутку, насмешку, который играет формой, не привязываясь к содержанию, выворачивая любую ситуацию наизнанку – и чем злее будет перевертыш – тем лучше. Именно Гомбрович научил Опрыньского видеть и понимать комизм Достоевского, позволил увидеть смешное в страшном. Серьезные разговоры о

<sup>11</sup> Как заметил русский критик: «Свежий взгляд великому роману порой идет на пользу. А порой вызывает недоумение. Под конец спектакля кажется, что режиссер перемудрил, когда попытался смешать «Великого инквизитора» и разговор Ивана с чертом или когда обратил старца Зосиму в Христа». Алла Шевелева, Достоевский обыграл поляков, «Известия» 22.11.2011.

<sup>12</sup> Со сцены перевод звучит очень живо и естественно, но при чтении возникает довольно тягостное впечатление, но это уже совершенно другая история о переводческой стратегии, основанной, как информирует издатель, «на глубоком знании философских контекстов».

<sup>13</sup> Знаменитые спектакли театра «Провизориум», основанные на одноименных произведениях Гомбровича, в постановке многолетнего театрального тандема Опрыньский–Мазуркевич, после распада которого Опрыньский более двух лет работал над переломной в своей карьере постановкой «Братьев Карамазовых».



главном переплетаются в спектакле Опрыньского с шутивными. Именно опыт постановок Гомбровича позволил польскому режиссеру так неожиданно расставить акценты в классическом тексте. Постоянно присутствующие на сцене герои наблюдают друг за другом, подслушивают и передразнивают друг друга, благодаря чему создается эхо, игра двойников и карикатур. Подхваченные жесты и интонации повторяются, они то угасают, то разгораются с новой силой. Сквозь братьев пробивается образ отца, Смердяков по очереди примеряет на себя маски всех трех законных отпрысков, не признающих в нем брата, жадно ловит их мысли, слова, поступки, чтобы вывернуть наизнанку, заставить увидеть в себе карикатуру на самого себя.

Третий ключ режиссер нашел на территории самого театра – это прежде всего поворотный круг, который ближе к финалу начинает вращаться в безумном ритме, предвещая гонку событий, приближающих героев к трагичной развязке. Концепцию Опрыньского усиливает и развивает сценография Ежи Рудзкого и Роберта Кусьмировского. Первоначальный сценографический минимализм оборачивается невероятно густым, можно сказать замусоренным предметами (бутылками, стульями, чемоданами) пространством финала. На практически пустой, тонущей во тьме, сцене стоит на невысокой круглой площадке небольшой черный ящик, который постепенно раскладывается, выпуская в разные стороны полупрозрачные стены-ширмы, и создавая сложный лабиринт нового пространства. На сцене словно взрывается мир, полный комнат, коридоров, чуланов, вторых и третьих планов, тайных ходов и неявных связей. Полный людей и мебели. Музыка, движения, алкоголя, разговоров, идей, любви, чертовщины, символов и эмоций. Декорации отсылают к бахтинской полифонии романа Достоевского, позволяют показать мир, в котором все происходит одновременно: на первом плане ведутся мужские разговоры и решаются «предвечные вопросы», справа, за прозрачной ширмой, нежится в своей кровати Грушенька, выгибаясь и потягиваясь на красной атласной простыне, как кошка, в келье слева – перед трюмо – сидит закалывающая

волосы и натянутая как стрела Екатерина Ивановна, все душевные силы которой сосредоточены на удержании идеальной осанки, на том, чтобы прямой спиной отрицать внутренний надлом. Сзади, на втором плане, обедают старый Карамазов с Иваном, а к столу подает Смердяков. Весь этот сложносочиненный и одновременный мир расположен на вращающейся сцене, которая в течение всего спектакля будет услужливо поворачивать к зрителю нужную секцию, делая то пол оборота, то четверть, и лишь в финале она закружится в яростном ритме, актуализируя неочевидные смыслы. «Конструкция, которую мы построили, во время вращения издает звук похожий на звуки проезжающего поезда. Это действует на подсознание. Отсылает к преступлениям XX века»<sup>14</sup>, – утверждает Януш Опрыньский. Неочевидная, переданная туманными образами и видениями, связь между событиями в Скотопригоньевске и тем, что случилось в Освенциме, строится режиссером при помощи художественных образов – человек в полосатой робе, отзвук поезда и все эти бесчисленные составы, перевозящие людей, как дрова, как навоз. Раз уж Бога нет... Отсылая к образам Холокоста, Опрыньский использует его как некий универсальный знак, позволяющий перенести Достоевского в современность. «Работая над сценой, основанной на знаменитой главе «Бунт», в которой Иван разделяется с Алешей антирелигиозными аргументами, я хотел, чтобы сознание Ивана было отягощено ужасами XX века. Я пытался оставить в спектакле следы такого рода. В одном из комментариев к переводу «Братьев Карамазовых» Александра Вата я вычитал, что в Оптинскую пустынь, туда, где начинается действие романа, попали польские офицеры, погибшие позже в Катыни»<sup>15</sup>, – рассказывает режиссер о мотивах своего решения.

<sup>14</sup> *Kłamać uczciwie* [Z Januszem Opryńskim] rozmawia Katarzyna Janowska, „Przekrój” 16.08.2011, nr 33.

<sup>15</sup> Там же.

Среди оригинальных акцентов, расставленных польским режиссером в классическом тексте, – фигура Алеши, на нем сосредоточены как неожиданно трогательная любовь старого Карамазова, так и нездоровый интерес Смердякова, которого к убийству подталкивает Алешин конфликт с Богом. Неслучайно спектакль начинается с прогулки Алеши вокруг черного ящика, из которого, как из яйца, вылупится мир Достоевского. Именно он дирижирует ритмом повествования, следуя за Алешей, мы попадаем в дом отца, к Кате, Лизе и Грушеньке. В театре или экранизациях Алешу часто представляют как несколько приторного, слащавого Христосика: всех-то он понимает, всем прощает, всех любит. В люблинском спектакле – это молодой человек, которого переполняет жажда жизни. Алеша все время голоден, голоден так, как бывают голодны юноши, когда еще растут. Этот голод (жизни) – дословный и метафорический – прекрасно передает сцена, в которой он ест предложенный отцом хлеб. В одну секунду исчезает полбуханки, а Алеша с набитым ртом и стесняется собственной жадности, и смеется с нее. Он по-прежнему голоден, но уже сдерживает себя, жует, глотает, разговаривает с отцом о чем-то важном, но... украдкой жует/живет.

Во второй части, после смерти отца, уже ничего не вернется на круги своя. Алеша отходит на второй план, на первом теперь беснуется Иван, которого Опрыньский сделал главным героем своего представления. Иван перехватывает эстафету – это он теперь ведет представление. И спектакль замирает, становится статическим. Интеллектуальный диспут вытесняет театр, наполненный физическим действием, прыжками, криками, едой и питьем. На сцене теперь господствует театр «разговаривающих голов». После безумной карусели, представляющей поездку в Мокрое, ритм заламывается, философский дискурс торжествует над театральной составляющей, однако статичность картинок компенсируется темпом и пульсом мысли.

Для женщин в этом мужском мире интеллектуальных спекуляций места не осталось. Психология героинь романа Достоевского в польском спектакле сведена к одной характерной черте,

к одному актерскому штриху, к одному пластическому знаку, к одному цвету, к одному монологу. Лиза прячется от мира: прячет под слишком большим платьем больные ноги, заслоняет глаза слишком большими очками. Екатерина Ивановна, вся в белом, нервно перебирая длинными пальцами, раскрывается в истерическом монологе о жертве, которую любой ценой хочет принести, не теряя при этом чувства собственного достоинства, «олицетворением» которого становится прямая спина. Натуру Грушеньки символизирует красное платье и «конвульсии страсти», которые постоянно сотрясают ее тело (даже монолог о луковке у нее отобрали, оставили только тело).

Предложенная Опрыньским адаптация романа содержит все ключевые сцены и почти все важные монологи (за исключением притчи о луковке). Хотя Опрыньского не интересует ни криминальная интрига, ни мотивы преступления, все это лишь повод для философских размышлений, он старательно пересказывает весь сюжет, достигая лаконичности благодаря сценографии: один шаг, пол оборота сцены – и Алеша уже у отца, еще шаг, четверть оборота – и вот он уже разговаривает с Катей. Актеры из одного пространства мгновенно попадают в другое, где их уже ждет очередной партнер, готовый продолжить разговор о главном. Границы между мирами отдельных персонажей размыты, изменчивы и двигаются, как полупрозрачные ширмы, отделяющие героев друг от друга.

#### **Фаллоцентричность карамазовщины**

Лев Эренбург – «живой классик», «режиссер русской боли», художественный руководитель и основатель Небольшого драматического театра в Санкт-Петербурге, лауреат самых престижных театральных премий, ученик Георгия Толстоногова – Достоевского не любит<sup>16</sup>. «Братьев Карамазовых» он поставил

<sup>16</sup> Ср.: «Как-то не очень люблю Достоевского. При признании таланта и мощи – все же из нелюбимых. И это, может быть, как раз хорошо. Потому что мне нравится существовать в дискуссии с автором на тему». Достоевский без

со студентами своего актерского курса в РГИСИ (выпуск 2017 года), смирившись со вкусом молодых людей и понимая, что их в тексте Достоевского привлекает «высокая степень накала страстей. Все начинается сразу с тысячи градусов»<sup>17</sup>. Эренбург Достоевского не любит, потому что ему не верит, и не согласен с тезисом, что только «любовь к Богу возвышает, а все, у кого есть пол, – плохие»<sup>18</sup>. Адаптация Эренбурга сводится к простой мысли: любовь – это невыносимая тяжесть, несчастье, ведущее к катастрофе. Из многоуровневого романа Достоевского Эренбург выбирает линию семьи, а работа с текстом нелюбимого автора становится полемикой с ним.

Богатство интерпретаций и сложная конструкция приведенной в действие сценографической машины в спектакле Опрыньского контрастирует с символической и крайне выразительной сценографией Санкт-Петербургского театра. Эренбург сводит Достоевского к одному любовно-эротическому мотиву, весь его мир помещается на деревянной платформе, несколько наклоненной в сторону зрителя, в середине которой возвышается деревянный столб (сценография Полины Мищенко).

Деревянный столб символ многозначный – это прежде всего фаллос и позорный столб, но и засохшее дерево жизни. Это столп, по которому персонажи будут карабкаться, чтобы добраться до неба. «На сцене небольшой помост, из которого торчит плохо оструганный ствол-шест – кому позорный столб, кому крест, кому виселица, кому гимнастический снаряд. По шести одному за другим предстоит карабкаться, каждому со своей индивидуальной целью, всем братьям – Смердяков решит на нем повеситься, Алеша (на редкость brutальный, мускулистый),

---

юмора – дохлый номер. С Львом Эренбургом беседовала Валерия Кудрявцева, «Культура» 30.03.2012.

<sup>17</sup> Лев Эренбург. С режиссером беседовала Анна Денисова, [электронный ресурс] доступ 2017.10.08. <http://www.maskbook.ru/letter.php?id=569>.

<sup>18</sup> Нужна команда, где все остервенело тащат одеяло на себя. С Львом Эренбургом беседовала Татьяна Власова, [электронный ресурс] доступ 2018.08.24. <http://www.teatral-online.ru/news/11398>.

видимо, захочет хотя бы таким образом оторваться от земли, Ивану просто надо снять напряжение, Лиза использует столб как опору, пытаюсь хотя бы на ногах устоять...»<sup>19</sup>. Этот столб отсылает и к ярмарочным народным развлечениям, и к распятию, и к висельнице. С него прыгнет в небытие с петлей на шее Павлуша Смердяков, младший и самый любимый (по Эренбургу) отпрыск Карамазова. Однако наиболее очевидную ассоциацию театр извлекает из глубин подсознания и подчеркивает практически сразу: в одной из первых сцен Дмитрий ложится на спину, а меж его ног к колосникам возносится столб, который в медленно западающих театральных сумерках постепенно разгорается до красноты.

Герои словно привязаны к этому столбу. Спектакль открывает сцена, в которой четыре (у Эренбурга всегда и нарочито – четыре!) сына Карамазова словно кони, демонстрируя животную силу и витальность, зажав в зубах какие-то веревки, словно удила, – скачут у столба, не двигаясь с места, пытаюсь убежать от своих грешных мыслей и желаний. Ведь в этом семействе «сладострастие до воспаления доведено», оно есть в каждом, потому что диагноз доктора Эренбурга однозначен – камамазовщина – это неподдающаяся контролю похоть, которая просыпается даже в Алеше. Богобоязненный чистый юноша окажется таким же, как отец и братья, сладострастником, когда жажда наслаждения, свойственная его натуре, победит все духовные искания и устремления.

Федор Карамазов – сладострастник, страшный человек в рваной шубе, с торчащими во все стороны редкими волосенками – особую слабость питает к своему будущему убийце, четвертому сыну, Павлуше. Сцена, в которой они на пару поют сентиментальные русские романсы, ключевая в спектакле. Смердяков у Эренбурга – интеллигент и романтик, старательно одетый и причесанный юноша в отглаженной белой рубашке, жилетке

<sup>19</sup> Блог Славы Шадренова, [электронный ресурс] доступ 2017.10.08. <https://users.livejournal.com/-arlekin-/3535992.html>.

и очках. Обед он готовит в опрятном передничке, чтобы все было «умеренно и аккуратно». Убивает он тоже аккуратно – спокойно и педантично. Сначала курицу. Потом отца. Никакой злости. Никаких аффектов. Никакого раздражения. Аккуратненько в затылок – тюк. «Выблядок!», – вдруг обзовет Карамазов своего сына и залепит ему оплеуху. «Отец!» – воскликнет Павлуша и забьется в эпилептическом приступе. Испугавшийся старик, встанет на колени и вознесет страстную молитву, а хитрый, симулировавший припадок убийца тихо подойдет сзади и ударит в затылок. Такой вот антиГамлет. Потому что ни рая, ни ада ведь нет. И молитва жертвы – не повод отложить убийство.

Спектакль состоит из типичных для театра Эренбурга этюдов. «Глыба романа Достоевского расколота создателями спектакля на горсть этюдов (традиционных для Эренбурга) – этюдов дерзких, острых, гротескных, преисполненных вулканической страсти, юмора, трюков, но собранных, нанизанных при этом на живую нитку психологического театра. У этого спектакля не повествовательный ритм, здесь нет чтения вслух, морализаторства и красивых поз. В нем – энергия несущейся тройки, молодецкая удаль и красота, сила и смелость, и даже в молчании – звон и дрожь»<sup>20</sup>. Для Эренбурга этюд – это не только учебное упражнение, но и конечный результат некоего актерского исследования, законченная фраза, из множества которых он в конце концов и смонтирует свой спектакль.

Практически все действующие лица в прочтении Эренбурга становятся эпилептиками, все сжимают зубы, прикусывая разные предметы, как во время приступа эпилепсии. Лиза закусит ленту косы, Грушенька – платок, поляк Мусялович – ухватит зубами локон грушенькиных волос. Они спасаются от приступа и одновременно пытаются обуздать собственные страсти. Болезнь как олицетворение чего-то нечеловеческого, с чем борются, и ассоциация с лошадьми здесь неслучайна – именно животное

---

<sup>20</sup> Аннотация на сайте театра [электронный ресурс] доступ 2017.10.08. <http://nebdtd.ru/spektakli/bratya-karamazovy>.

начало прорывается и постоянно душится в себе персонажами Достоевского.

Необычайная сила, выразительность, энергия молодых актеров под руководством Эренбурга, чей этюдный метод велит все «пропускать сквозь тело», позволили «физиологизм» и жестокость превратить в искренность. Некоторые этюды – это практически дословные реализации словесных конструкций, как, например, та, в которой Смердяков выливает на себя ведро с помоями, или «несение креста» Иваном, другие – более многозначны и метафоричны. Так сцена самоубийства Смердякова органически связана со сценой его рождения: Елизавета Смердящая не противится бурной страсти Федора Карамазова, его голова под ее подолом становится животом беременной, а крик новорожденного младенца издает мужчина, делая последний шаг в небытие, прыгая с петлей на шею с позорного столба. Из этюдного метода вырастает также одна из последних сцен спектакля, когда палач под детскую английскую (Дмитрий ведь собирался бежать в Америку) считалочку устроит братьям игру с беготней вокруг стула – кто первый успеет его занять? Детская игра приобретает недетский смысл, когда оказывается, что стул электрический. Братья бегают вокруг него и тот, которому удастся его занять признается в грехе, кается и домогается наказания, выкрикивая сакраментальное «Креста хочу!».

Финальная сцена – это танец-транс вокруг столба четверых, почти обнаженных братьев, одетых в одни памперсы. На авансцене, за ними – «номинально «покойный», фактически «бесмертный», неубиваемый Федор Павлович»<sup>21</sup>. Ведь для стоящего в центре отца в выдавшей виды шубейке на голое тело – это всегда только дети. Потерянные, заблудшие, с надеждой глядящие в небеса.

Эренбург обновляет жанр трагикомедии, кроме главной мысли «В Бога верую, но мира его не принимаю», которая

<sup>21</sup> Блог Славы Шадронова, [электронный ресурс] доступ 2017.10.08. <https://users.livejournal.com/-arlekin-/3535992.html>.



тремякратно прозвучала со сцены. Режиссер не воспользуется ни единым афоризмом, ни одной избитой фразой из классического романа, не включит в инсценировку ни одной «ключевой», ожидаемой сцены. Ведь «Братья Карамазовы» без легенды о Великом Инквизиторе – это как «Гамлет» без «быть или не быть». Важные, известные, ожидаемые монологи главных героев часто низводятся до уровня нескольких фраз, небрежно брошенных на бегу. Никаких высоких метафор, никакого пафоса, никакого романтического подъема – только насмешка и ирония – вот квинтэссенция эренбургского подхода к Достоевскому. Вся религиозная и философская проблематика – так важная для польского режиссера – в петербургском спектакле безжалостно вычеркнута, в центре инсценизации – чистая сюжетная основа, криминальная интрига, любовные приключения. Мир без метафизики полон насилия, пьянства, сладострастия и муки, самоубийственных страстей, болезни и смерти. Эренбург сосредоточен на физическом аспекте существования, всю философскую подоплеку взаимоотношений героев он полностью игнорирует. Если сопоставить подход Эренбурга и Опрыньского, видно, что Опрыньский идет как раз в обратном направлении – его меньше волнуют человеческие отношения, важнее для него – размышления о философской природе Бога, тогда как у Эренбурга «Братья Карамазовы» – это спектакль о любви, в которой начисто отсутствует достоевская метафизика, а в центре повествования находятся человеческие (или вернее, «животные», «звериные») страсти.

#### **Литовский бедный театр**

Концепция бедного театра Ежи Гротовского предполагает, что после того, как театр освободится от всех «ненужных богатств», на сцене останутся только актер и зритель – и то, что между ними, без всего, что мешает, без ненужных украшений, декораций и реквизитов, без разделения на сцену и зрительный зал... В статье «К бедному театру» 1965 года Гротовский пишет: «В нашей практике мы отказались даже от сцены и зрительного

зала, достаточным оказалось пустое помещение, в котором заново для каждого спектакля распределяются места для актеров и зрителей. И тогда становятся возможными отношения разного типа. Актеры могут действовать в разных местах, разбросанных между зрителями, подобно их эманации, как бы становясь корифеями среди собравшейся публики. Таким образом они непосредственно контактируют со зрителями, своими действиями навязывают им ситуацию в драме: пассивную роль в действии»<sup>22</sup>. Дипломный спектакль выпускников Литовской академии музыки и театра по роману Достоевского «Братья Карамазовы» все эти условия выполнил, создав практически идеальную модель «бедного театра».

Актерский курс, которым руководили Сильва Кривицкиене и легенда литовского театра Эймунтас Некрошюс, закончив театральную школу не распался, но основал собственный театр «Теаомаи» (theaοmai с греч. ‘вижу’). Достоевского они играют до сих пор. Спектакль изменяется вместе с ними. У студии нет своего помещения, но спектакль изначально был запроектирован так, чтобы его можно было играть в любом пространстве. «Братьев Карамазовых» «Теаοмаи» показал уже во многих нетипичных местах: в тюрьмах, церквях и костелах, монастырях, однажды – в духовной семинарии, часто – в музеях. Каждое новое пространство – испытание для актеров, выход из зоны комфорта, ведь разговор с дьяволом иначе звучит с театральной сцены, а совсем по-другому в стенах костела или духовной семинарии. Актёры, согласно неформальному принципу, принятому в экспериментальных театрах, не покидают сценическое пространство до конца представления, в этом театре нет никаких кулис – ни физических, ни ментальных. Незанятые в конкретной сцене актеры подсаживаются на свободные стулья, оставленные среди зрителей, и продолжают играть.

---

<sup>22</sup> Ежи Гротовский, От Бедного театра к Искусству-проводнику, перев. с польск., составл., вступит. ст. и примеч, Н.З. Башинджагян. М., Артист. Режиссер, «Театр» 2003, nr с. 60.

Сценическое пространство в зависимости от помещения каждый раз строится заново, но обычно зрителей рассаживают на стульях вокруг пустого пространства, которое условно можно назвать сценой. Все персонажи одеты в черное: женщины в длинные платья, мужчины – в пиджаки и сюртуки. Костюмы элегантны, но вполне современные, может лишь незначительно стилистически перекликаются с XIX веком. Актеры рассаживаются среди зрителей, не выделяясь до поры до времени на их фоне. Своим неявным присутствием они охватывают весь «зрительный зал», откуда выходят в центр, чтобы, отыграв свою сцену, вернуться на место и следить за представлением с невероятным напряжением. Взглядом, сосредоточенным вниманием, всем телом незанятые в данном эпизоде актеры по-прежнему участвуют в спектакле, выражают эмоции, иногда смеются, громко что-то комментируют, иногда проговаривают что-то шепотом. Они разрушают сценическую иллюзию, но создают нечто более важное – атмосферу напряжения в зале, они режиссируют восприятие зрителей своим близким присутствием. Но не только – актер в зале импровизирует, иногда позволяя себе далеко идущие интеракции со зрителем. Так переполненная эмоциями Грушенька в определенный момент бросается целовать зрителям руки, а Дьявол садится к кому-то на колени. Конечно, еще со времен самых первых экспериментов Гротовского, известно, что зритель неохотно идет на контакты такого рода и не любит, когда нарушается его личное пространство, но охотно наблюдает за актером вблизи – герой, который еще недавно был на сцене такой далекий и недоступный, вдруг оказывается на расстоянии шага, сидит рядом, мешает, рассеивает внимание, беспокоит. Такое «братание» со зрителем для актера может быть заданием сложным и не всегда безопасным. В условиях мужской тюрьмы такое слияние с толпой зрителей оказалось для молодых актрис театра «Теаомай» довольно травматическим опытом, который, однако, в результате оказался необычайно важным уроком солидарности с группой. Чувство опасности усилило ту невидимую связь между членами группы,

которая создала вокруг актрис, выставленных на плотоядные взгляды и комментарии осужденных, невидимый защитный кокон, позволивший преодолеть страх и неприязнь.

Спектакль начинается со сцены, от которой когда-то из-за цензуры отказался Художественный театр, – в келье у старца Зосимы, куда семейство Карамазовых явилось по настоянию Алеши, чтобы разрешить свои противоречия. В первой же сцене, представляющей встречу в монастыре, зритель знакомится практически со всеми главными действующими лицами. Героев Достоевского литовский театр читает и воссоздает традиционным, можно даже сказать – стереотипным способом. Дмитрий – страстный и импульсивный, склонный как к непродуманным действиям, так и к искреннему раскаянию. Интеллектуалист Иван – натура сдержанная, рассудительная – он наблюдает и обдумывает увиденное, пока не войдет в интеллектуальный раж и не начнет свою битву с Дьяволом. Чистый душой и телом Алеша стремится к гармонии и одаряет любовью всех и вся вокруг. Старый Карамазов – скандалист и развратник, циник и комедиант. Грушенька – кустодиевская красавица, вся сдобная, душистая, капризная, но по сути добрая русская баба, Екатерина Ивановна – очень худая, сухая, нервная, даже несколько истеричная, не столько добрая, сколько благородная. Молоденькая Лиза очаровательна и невыносима, ее мать – уже только невыносима. Классическая интерпретация характеров героев позволяет режиссёру сосредоточиться на том, что так важно в «бедном театре» – на встрече с Иным. Глубинный психологический реализм, с которым актеры не играют свои роли, но воссоздают в рамках заданных сценой ситуаций собственный опыт, переживая на ново процесс познания и воссоздания персонажей Достоевского, вырастает из физических действий Станиславского и приближается к трансгрессивному акту «оголенного актера» Гротовского. Во всяком случае борьба Ивана с Богом, чертом и крестом, его психическая обнаженность становится чем-то близким настоящей исповеди.

Актеры с тремя тибетскими поющими чашами сидят в разных углах общего для зрителей и актеров пространства. Чаши, которые неслучайно используются в терапевтических целях и как вспомогательный инструмент для медитаций, издают продолжительные, поющие, наполненные обертонами звуки. Этот монотонный вибрирующий звук, заполняющий пространство не только служит музыкальным фоном, но сакрализирует место и время. Кроме того, весь спектакль погружен в музыкальную культуру православия: церковные песнопения и многоголосные распевы складываются в единую линию мелодического развития. Включение в спектакль настоящих литургических песнопений переносит все действие в духовную сферу. Многоголосные распевы по православному канону актеры учились исполнять у отца Никиты в вильнюсском монастыре Святого Духа. Рясы для Алеши и старца Зосимы театр получил от него же в подарок. В них актеры и выступают. Никаких подделок – в литургической сфере все по-настоящему – и рясы, и песни. Это не может не действовать. Впрочем, с монастырем ассоциируются и черные одежды остальных героев, особенно длинные женские платья, которые – стоит актрисе накинуть на голову платок и прикрыть кружевное декольте – мгновенно преобразуются в рясы.

Изысканный стиль, в котором простота сценического реализма гармонично сосуществует со звуковым и визуальным минимализмом, подчеркивает главную идею спектакля – вечный поиск Бога в себе и своих близких, потеря и обретение веры, попытка найти систему моральных ценностей вне религии и поражение, ставшее уделом всех вступивших на дорогу интеллектуальных поисков духовной составляющей. «Тема веры не как теоретический постулат, а как стержень жизни, очень важна в этом спектакле – начавшись в келье, он завершается церковным псалмом, исполненным всеми, уже примиренными,

героями. Выстроившись в цепочку, они поют, и кажется, что это уже их бытие по ту сторону земной жизни»<sup>23</sup>.

\*

Три спектакля – три современные, оригинальные театральные прочтения, с ярко выраженным национальным колоритом и индивидуальным режиссерским опытом. Эти так различающиеся постановки объединяет одно – верность принципу, который во время работы над «Братьями Карамазовыми» открыл Немирович-Данченко – в театре «все позволено».

#### Summary

#### **Irina Lappo, “Everything is Permitted. «The Karamozov Brothers» in Contemporary Theatrical Performances”**

The paper, after a brief analysis of the basic motifs and structural features of Dostoyevsky’s novels, opens with the description of the historical performance of *The Karamozov Brothers* from 1910 presented in Moscow Artistic Theatre (MCHAT) and directed by Nemirovitsch-Dancenko. The main theme of this paper are three key performance of Dostoyevsky’s final novel: by Janusz Opryski (2010), Sylwa Kricikene (2011) and Lev Erenburg (2016).

---

**Irina Lappo** (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej), dr hab. – teatrolożka, slawistka, tłumaczka, etnolingwistka. Kierownik Pracowni Teatrolologicznej UMCS. Absolwentka polonistyki Uniwersytetu w Sankt-Petersburgu, doktoryzowała się i habilitowała na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień teorii i historii teatru i dramatu, recepcji teatralnej, etnolingwistyki, teorii i praktyki przekładu. Autorka dwóch książek: *Mroźek à la russe* (2007) oraz *Czechow w teatrze polskim* (2010), oraz wielu prac z dziedziny translatoryki, teatrologii i etnolingwistyki.

---

<sup>23</sup> Анна Банасюкевич, Пять самых многообещающих спектаклей фестиваля, «Твой шанс», Weekend 10.05.2012.