

Пранович Григорий

Чита, МБОУ СОШ № 9, 11 класс

Рецензия на спектакль «Воскресение», Александринский театр,

Режиссер: Никита Кобелев

**Лиминальность, феминизм и теория глобального «Арзамаса» в
кобелевской постановке «Воскресения»**

Согласно доминирующей тенденции филологии и философии второй половины XX века, любая интерпретация текста (а театральная постановка, разумеется, таковой является) неизбежно создается на стыке внутреннего текста автора и внутреннего текста интерпретирующего, с его особенностями восприятия, обусловленными конкретной сверхзадачей, неосознаваемым стилем (по Барту) и культурным фоном. В таком случае, хорошей интерпретацией классического текста я считаю ту, в которой привнесенные постановщиком в структуру оригинала элементы не перекраивают исходный текст, но подчеркивают то в нем, чего читатель до этого никогда в этом тексте не видел.

Для меня таким открытием стал, как бы странно ни звучало, «умный Толстой». Нет, я никогда не тешил себя младостарческими иллюзиями о том, что я гипотетически могу приблизиться к уровню понимания вещей, каким обладал Лев Николаевич. Однако, восприятие в современной культуре, транслируемое косными литературоведами и, конечно, школьной программой, убедило многих в тотальной (почти что тоталитарной) дидактичности Толстого как опухольной доминанты его эстетики и чуть ли не единственным содержательным элементом всего творчества. А чистая дидактика, взятая отдельно, как известно, не представляет почти никакой

художественной и культурной ценности.
И вот – «Воскресение» в Александринке. Постановщик – Никита Кобелев.

Князь Дмитрий Нехлюдов встречается женщину в зале суда, которую он, воспользовавшись ею, когда-то оставил. В этом же зале он находит себя присяжным, отправляющим ее в Сибирь. Дмитрий решает во что бы то ни стало искупить свою вину перед ней, ради чего он оббивает пороги всех инстанций, пишет десятки писем, и даже отправляется за ней вслед в ссыльные места. И этот путь меняет его, дарит осознание того, что ни он, ни кто-либо на свете не имеет право судить другого, поскольку это не устраняет, но множит насилие в мире. По крайней мере, такова фабула романа Толстого. Что изменилось в спектакле, и почему Богославский с Кобелевым решили сместить акценты, мы обсудим несколько позже, а начать я предлагаю с обложки – со сценографии и визуальных решений.

Сценография строится вокруг одной стены, напоминающей боковину поезда: с одной стороны — почти респектабельный вагон с мягкими пуфиками, с другой — ободранный дощатый барак, в котором и скот возить стыдно. Это решение, приравнивающее жизненный путь героя к движению поезда (а позже мы увидим кого-то, кому суждено оказаться уже под его колёсами), работает не только как очень «русский» образ: дорога со времён Гоголя — устойчивый символ самой России, её бесконечного и плохо осмысленного “пути”, но и экстраполирует проблематику от частной истории Масловой до несправедливости устройства всего мира. Вагон оказывается моделью системы, внутри которой всегда найдётся кто-то, кто садится в более мягкое купе и именно поэтому считает себя вправе судить тех, кто заперт по другую сторону стенки.

Постоянное движение мебели и реквизита предназначено не только для создания обстановки конкретных мест (суд, зажиточный дом, квартира тюремного начальника), но скорее для создания особой ткани спектакля, отражающей саму жизнь – быстротечную, абсурдную, в которой все проходит, подобно крышам безымянных сел в окне поезда.

Интересно, что Кобелев не показывает градационную структуру путешествия Нехлюдова по пенитенциарным учреждениям, которая в романе напоминает спуск Данте и Вергилия к девятому кругу ада. В постановке же, что петербургский изолятор, что перевалочный пункт в Сибири, что поезд третьего класса, – сценографически выглядят почти одинаково. И тут можно увидеть сильное упрощение толстовской идеи до банальной дихотомии, однако я себе позволю трактовать это как, наоборот, крайнюю степень толстовства, при которой жестокость есть жестокость, вне зависимости от ее масштаба.

Концепция лиминальности, как вечного «между», как пропасти между бинарными оппозициями, к сожалению, со времен Бахтина и ван Геннепа незаслуженно позабылась, но в этом спектакле я увидел очень много того, что мог бы назвать “лиминальным”. Блуждания Нехлюдова как между вполне реальными социальными антиподами, (как например, светский вечер и тюрьма), так и внутренними: между логикой суда и евангельской логикой милости, показаны постоянным «вращением» сцены, являющим нам невозможность существования одного без другого.

Герой сам удерживается строго между бинарных оппозиций: уже не принимаемый за своего ни в высшем свете, ни среди каторжников. Он не получает ни прощения, ни обвинения. И такое пограничное состояние положения и рассудка подчеркивается музыкой. Музыкальным сопровождением Кобелев выбирает саундтрек к сериалу, буквально

ставшему синонимом лиминальности – «Твин Пикс» за авторством Анджело Бадаламенти. Помимо четких ритмичных фигур, напоминающих движение поезда (мне это почему-то напомнило увертюру Игнатьева к «Анне Карениной»), свойственного персонажам патологизма, в выбранных композициях появляются заигрывания с прорывающимся чем-то Другим (потусторонним, трансцендентным) в отзвуках электрических разрядов и постепенном расслоении музыкальных фраз. И вместе с тем, эта музыка прячет что-то опустошающе меланхоличное глубоко под оболочкой.

Костюмы же, как и сама проблематика истории, существуют вне времени, отсылая то к американским шестидесятым, то к советским восьмидесятым, оставаясь при этом частями целостной системы. Образы же самого Нехлюдова преобразуются вслед за героем: становятся проще, практичнее, темнее по мере нравственного удаления от мира старых денег и белых воротничков. Яркий официальный костюм рыжеватого цвета быстро меняется сначала на кардиган поверх рубашки, а потом и вовсе одну темную водолазку.

И вот в этом поезде неопределенной эпохи, как я уже сказал, едет далеко не одна история Нехлюдова и Масловой, в нем едет сотни и тысячи таких – в нем едет вся Россия. Я сейчас говорю о крайне необычной нарративной структуре инсценировки. Вид того, что на французский манер называется *mise en abyme*, а на русском обычно – «рамочная композиция», чем-то мне напомнил сказки сборника «Тысяча и одной ночи», даже с похожей «магической фразой», начинающей вложенное повествование – «и что с ними стало?». Так, в текст «Воскресенья» входили сюжеты «Крейцеровой сонаты», неоконченных «Записок сумасшедшего», и «Отца Сергия». И входили они удивительным образом. Внешне как пассажиры или обитатели станций, которые, как это часто встречается и в жизни, жаждут высказать пережитое. И в лиминальном пространстве поезда, промеж пунктов А и Б, я

думаю многие замечали, таким рассказам свойственно иметь какую-то трансцендентную сущность.

Говоря о трансцендентном, особенно, если речь идет о позднем Толстом, нельзя обойти тему Арзамасского ужаса. И если то, как этот эпизод жизни классика отразился на «Записках сумасшедшего», известно более-менее любому читавшему, то, чтобы уловить его в других, собранных в одну рамку спектакля Богославским и Кобелевым, работах, мне потребовалось некоторое умственное усилие.

На самом деле все персонажи этих работ позднего Толстого (что примечательно, написанных после "арзамаса") переживают свой собственный момент кризиса, при котором реальный физический мир остается неизменным, но на метафизическом уровне личность, живущая по тому, что Хайдеггер называл *das Man*, встречается с Другим. И это Другое – ранее существовавшее в виде возможности в сознании, но старательно вытесняемое им – разрушает привычные системы различений, разрушает саму структуру смысла. И эта смысловая утрата напоминает мне травму (ее медицинское психиатрическое определение), поскольку именно посттравматический характер носит пробуждение того животного и иррационального, саморазрушительного и патологичного, что спало долгие годы в душе. Так, Позднышев, поддавшись «ужасу», спровоцированным той inferнальной силой, какой обладает только музыка, совершает убийство. Отец Сергей от «ужаса» избавляется тоже уничтожением, но так же не Другого, а части себя – такое же помешательство, жаждущее вылиться на свет.

При первом просмотре, еще в зале, я записал в свой блокнотик определение этого Другого как «Танатоса». И у этой версии есть вполне конкретная опора. Не сложно увидеть в истории попытки соблазнения

гостьей Отца Сергия (ведь именно этот фрагмент был реализован на сцене), как и в истории Позднышева, психоаналитический конфликт Эроса (включая бытовую его сексуальную трактовку) и Танатоса. Тогда в эту линию хорошо ложится и история Нехлюдова — обрушение смысла происходит как раз в зоне крушения эроса (в спектакле несколько раз проговаривается толстовская мысль, что удовольствие жизни ради себя всегда приводит к страданию впоследствии). И так как фрейдовская система не предлагает, в отличие от христианско-толстовской, ничего кроме Эроса и Танатоса, безнадежность первого приводит героя ко второму.

Однако, перечитав «Записки сумасшедшего» в оптике Лишаева, я всё-таки решил, что Танатос не вполне точно описывает этого Другого. Танатос у Фрейда врождён, имманентен психике и потому не может быть трансцендентным в том смысле, в каком нам представляется толстовский опыт, прорывающийся через этих персонажей. Скорее произошедшее и есть столкновение личности с Небытием. И, думаю, мало кто станет спорить, что непосредственное лицезрение Небытия разрушает любой прежний смысловой горизонт. Это разрушение смысла — у Нехлюдова выраженное в крушении социального самосознания и представлений о праве человека кого бы то ни было судить, у Позднышева — в распаде привычного понимания брака и любви, у отца Сергия — в обвале и светской, и монастырской идентичности — и даёт тот самый травматический толчок, из которого дальше распускается их сюжет.

(Стоит сказать, что помимо пережитого острого смыслового кризиса, который мы обозвали сильно анахроничным Толстому философским инструментарием, в Нехлюдове видны черты каждого из героев вложенных сюжетов: духовные поиски, стремление сбежать от себя, от собственного греха, но, опять же, это все следствия.)

Ну вот получили они свою травму и наделали под ее воздействием поступков – но Толстой не был бы Толстым, если бы его травмы не приводили к формированию Убеждения (с большой буквы). Большая потеря смысла, через которую полностью или частично прошли герои, должна за собой нести создание чего-то большего.

И в романе, конечно, это так. Убеждение в том, что как только человек начинает считать себя в праве судить и решать за других, тогда же и рождается в мире жестокость, -- то, что изначально сидело в Нехлюдове, что он всегда понимал, но не на уровне жизни, а на уровне красивого лозунга в голове – обретает свой окончательный облик в самом финале, разумеется, в чтении евангелия.

И да, там дается открытый конец, и сомнения, применит ли на практике свое Убеждение, прибавляют указания (оставленные и в спектакле), что много раз до сих пор он начинал «новую жизнь», после чего бросал так же быстро, смутно и скомкано. Однако спектакль идет дальше, и режет финал еще раньше. Теперь никаких положительных истин, никакого проговаривания инструкции к жизни. Есть только истины отрицательные, истины обвинительные, хлесткие мысли, вложенные в уста мертвой матери героя. А потом фортепьяно играет само по себе, оставляя открытым вопрос: «А дано ли Нехлюдову воскресенье?»

Да, я далеко не первый из рецензентов, кто это заметил, но все же решусь первым это конкретно расписать. Нехлюдову, действительно не дается никакого воскресения души. Он не читает Евангелия, не делает открытый, не формирует то самое толстовское Убеждение. Нет. Он даже не слышит того, как кричит английский журналист. Он просто устал. «Смертельно устал». Он остается в том же лимине: ему никто не даст ни статуса «прощенного», ни статуса «осужденного».

А кто же воскрес?

Кобелев с Богославским дают достаточно ясный ответ. Тот, кто получил свою свободу, свою субъектность. Кто вышел из-под травмы Танатоса или Небытия. Кто смог пережить многое, и начать делать правильные вещи. Да, вещи для себя, но ведь и не только. Но ведь это куда честнее, чем делать вещи для других ради собственного спасения.

Я говорю, конечно, про Катю Маслову.

Книжная идея о том, как Нехлюдов видел в Масловой лишь утилитарный объект — способ сначала сексуального удовлетворения, а потом и удовлетворения духовной потребности в прощении, выражена буквально дословно: "Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись!". Таким образом, Митина интенция "исправлять свою ошибку" на проверку оказывается не меньшей объективизацией Масловой, чем та, что руководила ее многочисленными клиентами в период ее работы проституткой. И, к слову, попытка изнасилования фельдшером потому и не случайно запараллелена со сценой с Дмитрием из начала, происходя буквально зеркально на том же куске декорации.

Да, мысль, что женщина может существовать сама по себе, не будучи инструментом в руках автора, чтобы испытать/искусить/возвысить героя-мужчину, у Толстого выглядела на момент создания невероятно прогрессивной. Так, при всей непохожести аксиологических систем романов, уже ранняя «Анна Каренина» наследует флюберовской «Мадам Бовари» в одном: героиня получает право на внутреннюю жизнь и относительно автономную траекторию, не подчиненную полностью «функциональности» в истории какого-то мужчины. Однако, дидактичность Толстого и его позднее отстранение от идей диалектики души не дали тексту уйти качественно

далее остальных в ряду других произведений фаллоцентричной (термин в контексте фем. критики, не Лакана!) литературы.

В этом плане, прочтение Богославского и Кобелева старается, насколько это возможно в конкретном дискурсе, сдвинуть смысловой центр с духовного пути Нехлюдова на путь даже не только Масловой (хотя ее в первую очередь), но и на путь женщин в любом нарративе в целом. Что касается Кати, авторы инсценировочного текста возвращают ей субъектность через собственное слово. Как известно, именно власть над словом, способность самому говорить о себе — главный критерий субъектности — власти над своей жизнью. Эта концепция от древней магии имён до Фуко и его властного дискурса всегда была в культуре. И если в книге читатель узнавал "обыкновенную судьбу заключенной Масловой" от властной институции всеведущего рассказчика, то спектакль представил по-настоящему пронзительную, в чем-то патологичную сцену, на мой взгляд — сильнейшую в спектакле, в которой Кате дают рассказать свою историю самой.

В этой сцене она то перечисляет свою историю по пунктам сухо, как судебный пристав, перебирая в памяти всех ее покровителей и насильников; то уходит в гротескно-ребяческие восклицания, словно пытаясь отстраниться (и остраниваться), убежать от собственной жизни. Все время при этом она физически бежит. Бежит про хронотопу, из дома в дом, от клиента к клиенту, бежит назад, за поездом, на котором уехал он! Она падает, и тут уже не до масок, не до попыток спрятать боль. Срывающимся голосом она уже кричит! Ей дано право кричать, что весь ее бег — бег от поезда, который каждый раз ее настигал и проезжался по ней.

Это разнообразие регистров напоминает защитные механизмы человеческой психики, попытки разума принять, осмыслить пережитое предательство. Попытки безуспешные. Все произошедшее с Катей после

отъезда Нехлюдова, каждое ее решение есть результат посттравматического мышления, когда сама суть травмы, вылившаяся в ненависть к Нехлюдову, которую она даже не то, что вербализовывать, о которой даже думать не хочет.

Да, снова мы встречаем травму. Причём личный “арзамас” Масловой, хоть и внешне не очень похож на тот, что случается с героем “Записок Сумасшедшего, но структурно — все та же трагедия разрушения смысла. Она потеряла смысл любви, смысл материнства, смысл чести и жизни вообще.

Тем не менее, череда событий после её ареста, как это ни странно, приводит к воскресенью. Причём воскресению не только в логике фаллоцентричной литературы, а-ля “раскаявшаяся Магдалина”, но в другом, более специфичном и тонком смысле. Она воскресла как субъект, обретя право сказать “нет” — право, которое у неё забрал Нехлюдов. Право, которое растирается в порошок у любой протитуированной женщины. Она воскресла как человек, способный делать выбор. И даже её “исправление” — она перестала пить и курить — происходит не потому что “он так сказал” (интересно, что она весь спектакль говорила о Нехлюдове только местоимениями и эвфемизмами), а потому что она поняла, что это путь к её счастью, к её собственной жизни. Эту идею “заключенная Маслова” проговаривает в диалоге с тюремщицей.

Тюремщица эта ещё в первом акте находилась по другую сторону решётки. Решение дать актёрам по несколько ролей выглядит на первый взгляд чисто стилистическим и техническим приёмом, но идейно подчёркивает дуализм образов, как две стороны одной медали: будь то социальный слой (с фукоянской мыслью о буржуазной природе

пенитенциарного насилия), будь то тёмные и светлые зоны одной и той же человеческой души.

Вероятно, моё описание философского инструментария спектакля и идейных особенностях режиссуры могло привести на мысль о том, что тут была бы абсолютно органична брехтовская школа игры. Однако герои проживают. Да, проживают по-особенному, но столь вчувственно, что их сценическая жизнь и ценностные системы выглядят абсолютно убедительными. Нельзя сказать, что они играют каждый штришок, но подобно картинам импрессионистов они широкими мазками выражают даже более правдивую картинку, чем самый лучший фотоаппарат. Их речь упрощена, сравнимо с тяжеловесным толстовским слогом, однако это только помогает верить в происходящее на сцене. Верить, что перед тобой вовсе не “тот мужик из супергеройского фильма”, а сам Дмитрий Нехлюдов. И сопереживание им, вопреки идеям Брехта, вовсе не отвлекает от сути, но наоборот затягивает в глубокие слои понимания Толстовского (и не только) текста.

Другим неожиданно обретшим голос персонажем стала умершая мать героя. Выглядит она, почему-то, как Анна Винтур, и в этом сходстве символическую роль играют её очки — снимаемые ею в моменты проблесков искренности и нежности. В первом акте ей отдали реплики внутреннего сомнения Нехлюдова в необходимости спасения Масловой. В этом плане, она — своего рода сословный якорь, который пытается удержать элемент на его месте в социальной иерархии. Во втором же акте, который, в отличие от социальной направленности первого, стремится поднимать бытийные вопросы, мать уже становится резонером, выдающим реплики автора. Причём, эти два абсолютно разных текста органично сочетаются друг с другом. Это все тот же персонаж, который знает Митю лучше других — лучше самого Толстого, и в её словах и идеях отражаются и внутренние

изменения сына. Тот качественный внутренний сдвиг с нарциссичной игры в спасителя (которую не видит никто, даже сам Нехлюдов), до человека бескорыстной жизни для других — то, что замечает и вербализует его мама.

Тем не менее, мать остается персонажем: у неё нет права “всезнающего автора”. И то, что ей (и другим персонажам в меньшей степени) отдают слова рассказчика, создаёт феномен, подобный эффекту ненадёжного нарратора, но действующий глубже, на уровне аксиологии — “эффект ненадежной морали”.

Это то, о чем я говорил в своём вступлении, когда рассуждал о дидактичности Толстого. Мало какой писатель за всю историю литературы мог так тонко и больно ощущать этот мир людей, видеть саму его ткань. Ткань мира бессмысленного, мира надзирателей и заключённых, где каждый стремится утвердить свою насильственную власть (будь то институциональная или, например, сексуальная) над ближним. И тот способ справляться с ним, который выбрал Толстой — радикальный отказ от осуждения, его знаменитое “непротивление злу насилием” — способ, который при всей своей сложности все равно не мог закрыть собой весь зияющий арзамасский ужас. Авторы спектакля, вполне в духе постмодерна, но с полнейшим уважением к тексту, вынесли этот авторский ответ за скобки повествования. А сам спектакль заканчивается не Убедением, а вопросом. Даже вопросами. А стоит ли спасать тех, кто об этом не просит? А действительно ли “жизнь для других” принесёт что-то кроме “мертвенной усталости”? Как вообще жить в таком мире, и стоит ли? В этом и заключается основная идея иммерсия в театре — сделать зрителя, ранее существовавшего как безмолвный наблюдатель, субъектом философствующим — дать ему право собственного голоса и мнения.

Хотя, думаю, всё-таки счастлив тот, кто ответит на все вопросы так же, как ответил на них Толстой.