



© 2022. Татьяна Магарил-Ильяева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

**И начали веселиться.
Спектакль «Преступление и наказание»
театра «СОбытие»**

© 2022. Tatiana G. Magaril-Il'iaeva

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

**So They Began to Celebrate.
The Play Crime and Punishment
by the Theatre SObytie**

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Аннотация: В материале представлена рецензия на спектакль «Преступление и наказание», идущий в театре «СОбытие», интервью с режиссером Германом Пикусом и актерами, участвующими в постановке.

Ключевые слова: Достоевский, «Преступление и наказание», театральная постановка.

Для цитирования: Магарил-Ильяева Т.Г. И начали веселиться. Спектакль «Преступление и наказание» театра «СОбытие» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4 (20). С. 237–256. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-237-256>

Information about the author: Tatiana G. Magaril-Il'iaeva, Associate Researcher, Centre “Dostoevsky and World Culture”, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Abstract: The publication presents a review of the play *Crime and Punishment* staged at the theatre SObytie and an interview with the director German Pikus and the actors involved in the play.

Keywords: Dostoevsky, *Crime and Punishment*, theatre play.

For citation: Magaril-Il'iaeva, T.G. "So They Began to Celebrate. The Play *Crime and Punishment* by the Theatre SObytie." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (20), 2022, pp. 237–256. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-237-256>

В небольшом театре СОбытие, расположенном в цокольном этаже обычного жилого дома, уже 6 лет идет спектакль Германа Пикуса «Преступление и наказание». В течение всех этих лет постановка собирает полные залы. При этом в ней нет привычного ясно изложенного сюжета романа, — хотя на сцене последовательно представлены эпизоды из текста Достоевского, но сопровождаются они почти мистическими действиями самих героев и мощными символическими деталями оформления пространства зала, отвлекающими зрителя от идеи следования за поверхностным сюжетом и вовлекающими его в метафизические размышления. В спектакле предпринята попытка показать внутреннюю историю романа как историю воскрешения Лазаря, и шире — как размышление о взаимоотношениях человека и Бога. Приведу несколько примеров того, как в постановке раскрывается эта история, как символические элементы включаются в театральное действие.

Вот, например, одна из ключевых сцен в любой постановке романа — сцена убийства. Раскольников, как в замедленной съемке, стучится к Алене Ивановне и предлагает фальшивый заклад. Заклад перевязан красной нитью, которая как пуповина прикреплена к телу главного героя. В момент убийства на плаху кладется и перерубается именно красная пуповина-нить. Через это символическое действие в спектакле актуализируются и интерпретируются важные темы романа, раскрывающие с онтологической точки зрения то, что произошло с героем в момент убийства — что он *на самом деле* с собой сотворил. Пуповина — это первая и самая важная связь ребенка с матерью. При этом мать на момент вынашивания оказывается для дитя всем *миром*. Ребенок не заботится об источнике питания, однако именно эта пуповинная связь обеспечивает его жизнь и рост, ее обрывание неизбежно влечет смерть ребенка. В романе присутствует мотив разделения Раскольникова со всем миром после убийства. Так, в конторе,

куда его вызвали по вопросу о неуплате за комнату, он обнаруживает полную невозможность для себя общаться с людьми, будь даже они «его родные братья и сестры», и оказывается, что это «мучительнейшее ощущение из всех до сих пор жизнью пережитых им ощущений» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 82]. Далее в романе эта возникшая отчужденность от людей будет прямо описана как разрезание единого организма, отсечение части от целого: «Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 90]. Таким образом, через символическое разру-



*Илл. 1. Раскольников (Д. Коробейников)**

Fig. 1. Raskolnikov (D. Korobeinikov)

* Фото предоставлены режиссером спектакля Германом Пикусом.

бание пуповины в спектакле наглядно показано духовное отсечение убийцы от мира. Однако встает вопрос: «Почему на другом конце пуповины оказывается фальшивый заклад?», — ведь там должна быть мать, которая есть «все и всё», то есть мир. Важно отметить, что заклад сделан героем и им же, очевидно, помещен на другой конец пуповины вместо изобильного мира. Раскольников как бы подменяет мир своей фальшивкой. В романе искаженное восприятие мира приводит героя к созданию теории, выводом из которой становится идея убийства и ее реализация. Однако в тексте есть эпизоды, когда начинает казаться, что действительно сам мир подталкивает героя к убийству. Так, обуреваемый сомнениями в верности своей идеи Раскольников восклицает: «Господи! <...> покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 50], после чего становится свидетелем разговора, из которого узнает о точном времени, когда старуха будет дома одна. Вся его воля исчезает под тяжестью этого внезапно полученного знания, и он совершает преступление, как бы влекомый судьбой. В первой сцене спектакля акцентируется именно эта идея фатума, который тащит безвольного Раскольникова к убийству, — на зрителя обрушивается поток голосов, рассказывающих о злобном нраве Алены Ивановны и ее тиранстве по отношению к сестре, появляются студенты, обсуждающие возможность и даже желательность убийства старухи процентщицы и т.д. Раскольников же в этой сцене почти не двигается и ничего не говорит, он как будто в коконе (замотанный в шинель и объемный шарф), не имеющий своей воли и сознания. Создается отчетливое впечатление, что мир кричит: «Убей! Это справедливо!». Раскольникову кажется, что он исполняет общую волю, действует по очевидному для него закону, но в итоге он разрушает живую связь с изобильным миром, наличие которого даже не предполагал или забыл, уйдя в рациональные проекты обустройства человечества¹.

¹ Т.А. Касаткина не раз писала и говорила о перемене, происходящей с Раскольниковым, в зависимости от того смотрит он на мир и принимает решения через ум, полагая себя последним рубежом и вершителем судеб, или через сердце, следуя тем самым за Христом: «Христос — Посредник, передающий благодать Отца всему в мире. И Раскольников так и ведет себя, раздавая по всякой просьбе и без просьбы полученные от отца деньги. И их всегда хватает. Но он ведет себя так тогда, когда подчиняется первому сердечному порыву, когда не подвергает своего поведения рассудочному анализу. Как только он начинает рассуждать, сразу с неумолимостью появляется мысль, что на всех не хватит. И что для того, чтобы кому-то дать, — необходимо у кого-то отнять. Ведомый сердцем, герой следует принципу неавтономного, открытого Богу мира, на который изливается преизобилующая благодать Творца, ощущая себя Его посредником,

Предложенный создателями спектакля символ красной нити дает возможность для еще более глубокого понимания того, что стоит за этой *кровной* связью с миром. Красная нить, тянущаяся из тела/к телу человека, отсылает к образу, представленному на иконе «Устюжское Благовещение». На ней Богородица изображена с красной пряжей в руках, так как в момент появления ангела она ткала завесу для Иерусалимского храма. Однако после данного ею согласия стать матерью для воплощенного на земле Бога, нить протягивается к области ее сердца, где начинает ткаться образ Христа, что и изображено на иконе. Обрубленная красная нить говорит о потере способности плести в себе из себя Христа, что и происходит в момент убийства. Нарушается вторая заповедь Христа — «возлюби ближнего как самого себя», и тут же первая заповедь оказывается невозможной к воплощению.

Возвращается красная нить к Раскольникову в момент, когда тот принимает крест от Сони. Фальшивый заклад, перевязанный красной нитью, становится крестом, надеваемым на шею героя. Примечательно, что в спектакле старуху, Соню и мать Раскольникова играет одна актриса. Благодаря этому решению и тому, что красная нить возникает только в связи с Аленой Ивановной и Соней (с матерью его связывала настоящая пуповина), еще более отчетливо вырисовывается история потери и восстановления связи с миром как с кем-то живым, с матерью. Примечательно, что в романе, прежде чем пойти к Соне и принять крест, Раскольников заходит к матери и произносит странную фразу: «Вас я никогда не перестану любить... Ну и довольно; мне казалось, что так надо сделать и этим начать» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 397]. Восстановление/утверждение любви к матери оказывается тем, что сам герой маркирует как необходимое условие пути, который, как мы знаем, а герой еще нет, приведет его к *новому миру* в эпилоге.

Очень важную роль в постановке играет вода, она буквально объединяет, смачивает собой все действие. В течение всего спектакля вода капает с потолка у переднего края сцены, и каждый герой с ней особенным образом взаимодействует — ей напивается Мармеладов,

подающим всякому нуждающемуся. Начиная рассуждать, герой переходит к другому принципу, принципу автономного мира, мира нищеты и нехватки, а не изобилия; мира, где властвуют законы сохранения энергии и вещества, и где чтобы у кого-то прибавилось, нужно, чтобы у кого-то убавилось. Это мир уробороса — змеи, пожирающей собственный хвост» [Касаткина, 2015].

омывает топор Раскольников, усиливая звук капель, нагнетает атмосферу Порфирий Петрович.

Примечательно, что из того же места, откуда льется вода, светит вниз и луч света, благодаря чему, что бы ни делали герои, создается ощущение возможного открытого прорыва сквозь тьму, выхода за пределы гнетущей реальности. Когда же этой водой умывается Соня



*Илл. 2. Свидригайлов (В. Чибисов)
Fig. 2. Svidrigailov (V. Chibisov)*

перед тем, как прикоснуться к Евангелию, становится интуитивно понятно, что это символ неистощаемого постоянного присутствия Бога, — просто каждый из героев обращается с ним согласно наличествующим возможностям личности. В полноте этот символ раскрывается, когда Раскольников, стоя на коленях, наконец произносит слова признания в убийстве, — маленькая струйка становится мощным потоком, обрушивающимся на него. Перед этой сценой герой снимает с себя почти всю одежду, а после признания ложится на пол. Перед зрителем на сцене оказывается как будто омытое мертвое тело, которое полностью накрывается белой простыней. Внезапно на сцене появляются трое актеров, берут специальные экраны, отражающие свет, чтобы пускать блики по всему залу и начинают читать строки из эпилога о *других людях, остановившемся времени и новом мире*, открывшемся героям. Мертвое тело оживает, герой садится — рядом с ним Соня и ее Евангелие. Перед зрителем разыгрывается духовное воскресение героя как зримое воскресение Лазаря. Еще большая онтологическая глубина происходящего раскрывается в тот момент, когда Раскольников неожиданно начинает рассказывать притчу о блудном сыне, который «был мертв и ожил, пропадал и нашелся», — заканчивается спектакль фразой: «И начали веселиться» (Лк. 15, 24), что кажется прекрасным началом *новой истории*.

Примечательно, что в постановке задействовано всего пять актеров, причем все, кроме Раскольникова, играют по несколько ролей. Как уже было сказано, старуха процентщица становится то матерью главного героя Пульхерией Александровной, то Соней Мармеладовой, а Порфирий Петрович Свидригайловым. Для обозначения смены образа актеры берут один из элементов костюма Раскольникова. Так, например, его шинель, вывернутая на изнанку, становится халатом Свидригайлова, а верхняя накидка ангельским крылом Сонечки. По словам Германа Пикуса, он полагал, что все герои романа могут являться как бы составными частями личности Раскольникова: Сонечка — душа, Разумихин — разум, Свидригайлов — подсознание. Однако режиссер не хотел навязывать зрителю однозначную трактовку такого сценического решения, поэтому перемены костюмов проходят лишь намеком, оставляя поле для интерпретации. Все герои оказываются связаны между собой, буквально нося одну одежду и проживая жизни друг друга. Таким образом, в последней сцене, за счет участия в ней всех актеров, в моменте



Илл. 3. Преступление и наказание
Fig. 3. Crime and Punishment

преображении мира оказываются все герои спектакля — *новый мир* открывается для всех пришедших и начавших веселиться.

Мне удалось встретиться и побеседовать с режиссером, а затем с актерами (это были две разные встречи) о спектакле, процессе его создания и последующей жизни, об искусстве, о романе и, конечно, о Достоевском. Разговоры получились живыми и искренними, особенно поразило то, как тесно оказались связаны понимание Германом Пикусом задач искусства и творчества Достоевского с фактической реализацией его спектаклей и процессом взаимодействия с актерами и учениками. За счет неразрывности жизни и творчества (а о необходимости сделать из жизни художественное произведение писал когда-то сам Достоевский) достигается глубина рефлексии и органичность высказывания посредством искусства.

Разговор с режиссером Германом Пикусом

При подготовке спектакля, что было особенно для Вас важно в творчестве Достоевского, его методе?

Больше всего меня потрясает то, в каких отношениях состоит Достоевский со своими героями. Например, в «Бедных людях», когда Варенька приносит Девушкину «Шинель» Гоголя. Что там происхо-

дит? Она его приговаривает, как бы ставит зеркало и говорит: «Вот, это ты», — и у Девушкина все внутри восстает, он бунтует. У Достоевского настолько круто прописаны герои, что они обретают свою волю и уже не работают по авторскому сценарию. Раскольников в первой части романа совершает убийство, и автор на протяжении остальных пяти частей старается героя привести к раскаянию, ситуации всякие сочиняет, обстоятельства подстраивает. Но герой имеет свою волю, свое право и не слышит автора. Толстой же, напротив, приговаривает всех героев, он такой моралист. А у Достоевского они сами по себе — они не зависят от автора.

Присутствует ли, по-вашему, в романе в принципе голос автора?

Так в этом голос и есть, он тот, кто дает свободу. Я считаю, что ни один большой писатель не смог пойти за героем в той степени, в которой это сделал Достоевский — не создавать его, не лепить, не творить. Достоевский в диалоге со своими персонажами, он может спорить, но не может привести куда-то насильно.

А как Раскольников все-таки оказывается в новом мире?

А это Бог на колеснице.

Что вы имеете в виду?

В древнегреческих действиях, когда все заходило в тупик, герои оказывались на краю гибели, спускался бог и все разруливал. У Достоевского использован именно этот прием. Он описывает, как все вокруг изменилось, проступила другая реальность: «Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421]. Достоевский прекрасно понимает, что в такие моменты случается вечность, схлопываются время и пространство. Происходит что-то настолько тайное, что автор может верить и надеяться, что некая сила поднимет и кинет Раскольникова к ногам Сонечки.

Когда я был еще студентом, меня потрясла одна мысль о том, что «Преступление и наказание» — это, по сути, настоящий буддийский трактат. Раскольников к финалу, до своего преображения, приходит к абсолютному нулю. Я говорю об эпизоде на каторге, когда на него бросаются заключенные, он даже бровью не ведет, он превращается в ничто — ничего не боится. Какой-то ноль горящий. Он сам себя лишает настоящей жизни.

И в этой точке приходит Бог на колеснице?

Да, наверное, это закон. Только в точке абсолютного нуля может случиться вечность. Как глас вопиющего в пустыне, которого никто не слышит, но именно он приготавливает пути для прихода Господа. Когда не на кого надеяться и ничего не осталось, случается тайное.

Вот удивительно Раскольников же хотел топиться, а Порфирий Петрович ему говорил: «<...> вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, — прямо на берег вынесет и на ноги поставит» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 351]. Мудрый совет. Затем, решившись на признание, Раскольников говорит Дуне, что раз он замочить старушку не испугался то, что ж, испугается, что над ним будут смеяться? Он принимает на себя новое испытание, не понимая, зачем это делает, зачем доносит на себя. Но он так решил. Что значит решил? Почему решил? Значит за этим решением стояло что-то важнее его чувства. Решение испить до конца, даже если сомневаешься или вообще не принимаешь такого пути, — это решение не от мира сего, оно не строится на опыте, на ощущениях. И действительно только после исполнения этого необъяснимого решения на каторге Бог подхватывает его на свою колесницу.

Почему, по-вашему, Бог не подхватывает Свидригайлова?

Свидригайлов, на самом деле, тоже не хочет умирать. Там есть фраза — «перемолола бы». Наверно он мог бы выдержать жизнь, но во имя чего — он не понимает. У него кроме страсти ничего на карте не стоит. Он все уже видел, все пережил. Хотя ему тоже важно раствориться в человеке, отдать все. Там вообще странная история — Свидригайлов же, по сути дела, всех спасает. Как он там интересно про воду говорит, что ненавидит ее. А вода — это же жизнь, божественная среда. Удивительно, что он всех спасает.

Есть ли для Вас особенности игры Достоевского на театральной сцене?

Да. Нельзя такой спектакль играть раз в неделю.

А как надо?

У Погребничко² в театре ОКОЛО дома Станиславского, у которого куча наград, такие спектакли играют два раза в год, так как это сложно, надо отдаваться, отыгрывать.

Я очень не люблю профессиональный театр, это машина. Может быть, такая частота работает с другим материалом, но не здесь.

² Юрий Погребничко — руководитель Московского театра ОКОЛО дома Станиславского.



Илл. 4. Свидригайлов (В. Чибисов) и Ахиллес

Fig. 4. Svidrigailov (V. Chibisov) and Achilles

Я помню, что для меня был Достоевский, когда я выходил на сцену еще студентом. В этот день я не мог ни есть, ни пить, меня трясло, ноги подгибались — дикая работа. А когда я вижу, что в перерыве актеры могут покушать, поболтать... Не люблю. Достоевский ставит высокую планку, и ее надо реалистично видеть, потому что она требует от человека энергии, честности, искренности — всего, что с Достоевским связано. Сами актеры отмечают, что когда бывают перерывы, то лучше играется. По уму раз в месяц, иначе спектакль заезживается. Актеры обижаются, зовут — приду, обматерюсь и уйду.

Не страшно отпускать спектакль в самостоятельное плавание?

Наоборот, отпустил, и пусть он там живет. Благо в спектакле есть жесткие моменты, которые надо учитывать, а вообще я люблю очень много свободы давать. Надо сделать и забыть, порвать эту связь, чтобы не было нервозности, внимание не оттягивалось, энергия. Хотя для многих это как дитя потерять (смеется).

Финал спектакля решен очень интересно — Раскольников читает притчу о блудном сыне.

Это Даша (Дарья Пикус — первая исполнительница роли Сони, старухи и матери) принесла притчу о «Блудном сыне». Финал вообще в режиссуре не делают, он должен случаться. Река течет и притекает к какому-то естественному разрешению. Если специально концовку придумывать, то сразу будет видно, что это от ума, от головы. Глав-

ное, чтобы актеры сами сочиняли. Со студентами я вообще ничего не придумываю, а только подталкиваю и приглядываю, чтобы увидеть и зацепиться. Станиславский же написал, что режиссер должен умереть в актере. Вот это и означает умереть.

Дать свободу как Достоевский своим героям?

Да. Настолько пойти за, чтоб тебя там видно не было. Часто в спектаклях создается ощущение, что все белыми нитками шито, а когда сам человек, актер, который играет, сочинил естественный ход жизни своего персонажа, то ни у кого не возникнет даже мысли, что это не органично или не про него. В идеале, конечно, я говорю.

Это ваше первое столкновение с Достоевским в театре?

Нет. Считается, что на каждом курсе высшего театрального есть автор, который делает курс. У кого-то — Чехов, у меня — Достоевский. Как со второго курса начался, так до пятого. Потом прошло очень много времени, был перерыв — где-то с 1998 — лет пятнадцать, а потом опять вернулся к Достоевскому, пробовал и «Кроткую» ставить, и другие тексты. Весь наш курс с ним вырос. Было ощущение, что все об одном, в одном поле находились.

А есть постановки, режиссеры, которые, напротив, не в вашем поле, вызывают отторжение?

Естественно, у меня все вызывает отторжение, я театр вообще ненавижу (смеется). Особенно то, что сейчас происходит — какой-то запредел. Вот Бутусов, любил Бутусова, пошел на его «Р»³. Я это воспринял как личное оскорбление. Я бы за такие дела срок давал.

Почему?

Бутусов при всей своей гениальности говорит зрителям, что вы все трупы, сидящие в машине, и кто управляет этой машиной, неизвестно. Приговорил меня, как Девушкина. Кто он такой, чтобы такое говорить про народ? Люди тут делают искусство за три копейки, а то и бесплатно, а то и в убыток, а эти мэтры начинают так себя вести и втягивают обычный народ. Я встал, не дождавшись финала, — не смог это смотреть, ну свинство. Андрей Александрович Гончаров⁴ всегда говорил студентам: «Я вас учу только одному — любить и ненавидеть, чтобы тепленькими не были». Прямо по Библии. Или Звягинцев с «Левиафаном». Зачем ты меня в это тыкаешь? У него

³ Спектакль Юрия Бутусова по пьесе Н.В. Гоголя «Ревизор», Театр «Сатирикон».

⁴ Андрей Александрович Гончаров (1918–2001) — театральный режиссер, педагог, публицист, был художественным руководителем Московского драматического театра им. В. Маяковского.

есть классный фильм «Возвращение». Но зачем дальше ты грязь льешь и льешь? Выхода нет.

То есть задача творца дать выход?

Конечно, не приговорить, не убить, не растоптать, дать перспективу выхода, дать воздуха глоток, а иначе все бессмысленно.

Чтобы дать перспективу, надо самому уметь ее видеть, а если не видишь, что делать? Достоевский видел, но таких очень мало.

А о чем они тогда?

О себе.

Ну да. Поэтому у меня такие яростные позиции. В грязь тыкают, тыкают — «ты никто». Театр страшное оружие.

Интересно, что в восприятии многих Достоевский оказывается тем, кто тыкает в грязь и не дает выхода.

Я вообще удивляюсь, спектакль набирает и набирает полный зал, хотя билеты довольно дорогие, и играется часто уже 6 лет. Но только по одному этому видно, какие люди мудрые. Люди, конечно, абстрактная категория, ведь и на скабрёзную комедию пошленькую ходят. Но то, что на такие вещи ходят, — я понимаю: классно, людям это нужно.

Может дело в том, что Вам удалось увидеть и не перекрыть выход, о котором писал Достоевский?

Во всяком случае — его надежду на выход. Достоевский ведь мог закончить роман на формальном признании Раскольникова, и ни о чем была бы история — не пришел бы Раскольников к раскаянию, просто умер бы чувственно, остался нулем, — но Достоевский от себя слово-то последнее замолвил, призвал Бога на колеснице. Он свою надежду и любовь в послесловие вложил. Это, конечно, круто.

А что для вас лично значит Достоевский?

Таких авторов, как Достоевский, я бы назвал спасительными авторами, которых понимаешь, когда находишься на грани горя, не в бытовом сознании, а как бы в выбитом, тогда они срабатывают на все сто, спасают человека. Я очень люблю певца Башлачёва⁵, который прожил совсем недолго и успел-то сделать всего песен пятьдесят. Цой⁶ пишет в воспоминаниях, что очень долго не понимал его

⁵ Александр Башлачев (1960–1988) — поэт, бард, рок-музыкант, певец, автор-исполнитель, художник и журналист.

⁶ Виктор Цой (1962–1990) — рок-музыкант, автор песен, поэт, художник и актёр корейского происхождения. Основатель и лидер рок-группы «Кино».

песен — идет набор слов и идет. Но когда Цой оказывался выбит из бытового сознания, вдруг все слова для него складывались, смысл открывался. Когда ты в горе, и меняется сознание, тогда эти авторы становятся с тобой бок о бок, потому что они пережили это, говорят тебе: «Друг, ты не один», — и показывают выходы.

То есть перспектива видна, когда ты вне бытового сознания.

Порфирий Петрович говорит Раскольникову, что он не из тех, кому комфорт нужен. Сейчас это самое ходовое слово — комфорт. Идет обслуживание комфорта, своего мирка, чтобы мне там было удобно. Студенты постоянно мне говорят: «Не комфортно» или «Я выйду из зоны комфорта». Е-мое, думаешь. Смешно. В какой он зоне комфорта, Раскольников? Это антикомфорт. Конечно, чтобы понять, надо там оказаться. Рано или поздно каждый человек окажется, потому что закрыть глаза на все не получится — со смертью столкнешься, с чужой, со своей, от этого не уйти. Если б правда могли до конца жизни в комфорте существовать. Достоевский же проводит через этот антикомфорт, дает ориентиры и перспективу. Это в чистом виде духовная литература. Сколько он священников привел в храм.

А Японцы вообще круто говорят о Достоевском — это душевное хакири.

Японцы любят Достоевского и много его исследуют.

Они и к театру очень осознанно подходят. В Японии театр рассматривался как духовный путь актера, просветление через упражнения. Об этом в частности повествуется в трактатах Дзэами Мотокиё⁷. Дзэами вводит понятие «пустое сердце», по его мнению, актер должен обязательно обладать пустым сердцем, чтобы мочь впустить в себя что-то еще. Если он уже наполнен, то не отразит ту самую реальность, которая должна воплотиться на сцене. Если в тебе нет пустого сердца, в тебе не случится определенной эмоции в абсолютной чистоте и незамутненности. Для достижения этого состояния нужна специальная медитация, а это работа. Получается путь актера — это духовный путь. Что далеко ходить. Михаил Чехов⁸,

⁷ Дзэами Мотокиё (ок. 1363 – ок. 1443) — японский актёр и драматург, автор учения об актёрском искусстве.

⁸ Михаил Чехов (1891–1955) — русский и американский драматический актёр, театральный педагог, режиссёр. Заслуженный артист РСФСР. Племянник писателя Антона Чехова.

на котором весь Голливуд построен, вся актерская техника, говорил, что если б не театр, то он был бы священником. Это означает, что он видел в этом путь, духовный путь свой.

То есть актер, принимая путь героя, проходит и свой путь? Важно ли, какой герой и куда он ведет?

Я думаю, не это важно, а то, как в тебе этот герой случается. Плохой, хороший — неважно. Не обязательно играть Иисуса, чтобы к нему приблизиться, можно и Иуду прожить.

То есть сама способность принять в себя другого, оказывается путем восхождения?

Да, я много занимался этими техниками на востоке, были крутые мистические педагоги. Они так работают, что чудо просто. Все случается каким-то другим способом. Либо вот на Алтай за этим езжу со студентами, актерами, потому что там сами горы, сама среда помогают. Хочется пуститься с людьми в путешествие, доверять, вскрываться. Пока ставили «Реку Потудань»⁹, я прям вырывал их из Киношколы. Тут суета, ты не фокусируешься, а там как в подводной лодке, никуда не денешься. Надо ж захотеть еще какие-то тонкие вещи говорить. Идея только жидется, она в тебе-то еще крылышки не распустила. Очень страшно говорить, поэтому я и хочу, чтоб человек сам доходил.

Разговор с актерами:

Даниил Коробейников (Раскольников), Ирина Смагина (Дуня, Марфа Петровна), Вадим Чибисов (Свидригайлов, Порфирий Петрович), Юлия Жукова (Соня, старуха, мать Раскольниковы)

Расскажите, как вам играть в этом спектакле?

Ирина (Дуня). Мы втроем (Даниил Коробейников — Раскольников, Ирина Смагина — Дуня, Марфа Петровна, Вадим Чибисов — Свидригайлов, Порфирий Петрович. — *Т.М.-И.*), играем, не меняясь, осенью будет 7 лет. Лично для меня то, каким сегодня будет спектакль, зависит и от настроения, и от погоды, и от количества зрителей. Вообще колоссальное значение имеет зал. Зрители даже не осознают, насколько они делают спектакль. В этом главное отличие кино от театра, потому что в театре зритель становится непосредственным участником действия. В комедии, конечно, легче

⁹ Спектакль Германа Пикуса по повести Андрея Платонова.

понять реакцию, в таком произведении посложнее, но все равно она считывается. Сколько дает зал энергии, настолько может Дания у нас разгоняться.

Даниил (Раскольников). Я с Германом уже не первый спектакль работаю, и специфика его подхода к произведению заключается в том, что он рассчитывает, что зритель уже приходит знающим роман и сюжет. Мы исследуем другие слои, какую-то квинтэссенцию всего — остов оставляем и изучаем атмосферу, в которой существовали герои, мысли, которые их двигали, философию. Это задает особые правила игры, в том плане, что ни один спектакль не похож на другой.

В других театрах сюжет все равно важен, а для Германа вообще значения не имеет. Сюжет — это данность для зрителя. Что мы ему будем рассказывать? Мы ему должны рассказать что-то большее, чем просто сюжет. Мне кажется, что на каком-то уровне человек, не знающий текст, все равно воспринимает символизм и что-то выносит для себя. Кто-то мне говорил, что не очень понятно, но суть схвачена.

Бывает, что половина зала уходит после антракта, они не принимают саму форму, пришли посмотреть сюжет, а им его не дают, не разжевывают, что герой пошел туда, сделал это. А для нас это не важно, важно, что происходит с душой персонажа. Как она движется из точки А в точку Б.

Ирина. У нас был недавно зал, зал как зал — обычный, но состав был немножко другой, и мы все начали пробуксовывать, что-то не случалось. В антракте ушли в гримерку и дружно сказали, что какая-то... история не такая как обычно. Такая энергия, волшебство.

Даниил. У нас вообще удивительные вещи со спектаклем происходят. Мы, не загадывая специально, всегда попадаем в православные праздники: Крещение, Рождество, Пасха (постоянно), Благовещение. Только в год 200-летия специально поставили спектакль в день рождения Федора Михайловича.

В Пасху мы дневной спектакль играли. И это был удивительнейший спектакль, гробовая тишина в зале от первого слова до последнего, и что-то происходило непонятное, в зале что-то витало над нами и над зрителями и нас объединяло, мы срослись сердцами. Понятно, что в тот момент никто не думает о сюжете — другие категории восприятия возникают.

Ирина. Это история про то, что театр жив. Он развивается.

Даниил. И спасибо Федору Михайловичу за это. Какой бы спектакль ни был я всегда знаю, что одна из сцен, простите за это выражение, пройдет хорошо, качественно. Я говорю о сцене признания в убийстве Соне, когда Раскольников падает на колени и просит прочитать Лазаря. В эти 1,5–2 минуты, когда читается Библия, для меня происходит что-то волшебное, голубь вылетает. Эта точка соединения к чему-то высшему, в романе, в спектакле — это окно.

Вы ощущаете себя проводниками?

Даниил. Здесь вопрос не в том, проводник ты или нет. Есть тот тоннель, который Федор Михайлович проложил, попытался что-то божественное понять в своем творчестве, оттуда притащить сюда. Вот мы этот тоннель пытаемся увидеть и как-то подключиться, слава Богу, если зритель с нами подключается. А если ты сам попробовал прикоснуться, то и зрителя заденет.

Ирина. Слушайте, я до этого разговора вообще не знала, что мы про это играем. Я играю партнеров. Партнеры очень-очень много дают. Обожаю играть с Даней, он мой любимый партнер. Он делает, а ты не мешай, надо ему ведро — вот ему ведро. Все само собой идет — что-то, конечно, от головы, но большую часть я играю по наитию — за столько лет тебя спектакль сам ведет. Ты не ожидал, а ведро, бах, и разлилось. Да, Юля? Юля несет ведро перед Лазарем, а оно, раз, и разлилось.

Юлия (Соня). Да, это было так интересно.

Ирина. Оп! И все в воде, Даня берет снимает обувь, думаю, ну, блин, он снял, я тоже сниму обувь, босиком буду. Живой процесс — сегодня оно захотело разлиться.

Юлия. Я в тот день посмотрела видео из Мариуполя, подумала, что вода в ведре — это слезы Мариуполя.

Ирина. О, Боже! Так это все из-за тебя?!

Юлия. Когда оно разлилось, я поняла, что слез гораздо больше, чем я думала. Вообще, я во время спектакля решаю самые сокровенные и глубокие проблемы с Богом.

Ирина. Не знаю, если я играю, то думаю о реквизите, не думаю про свою жизнь. Вы так смотрите на меня, покачивая головами. Выгоняете?!!! (смеется)

Расскажите о ваших персонажах. Вы ведь нескольких играете.

Юлия. Я так поняла задумку режиссера, что это части личности Раскольникова, отражения его мыслей, но в виде людей, которые его



Илл. 5. Соня (Д. Пикус) и Раскольников (Д. Коробейников)

Fig. 5. Sonia (D. Pikus) and Raskolnikov (D. Korobeinikov)

окружают. Для себя же я рассуждала так, что в каждом человеке есть и старуха, и Соня, и мать. Это все наши ипостаси, которые раскрываются в течение жизни. Каждый может быть свят в какой-то момент, каждый может быть злобной старухой.

Вадим (Свидригайлов). Мы закладывали, что Свидригайлов и Порфирий — два персонажа равноудаленные от преступления, просто Свидригайлов переступил, а Порфирий нет.

Ирина. Порфирий Петрович же говорит, что он такой же, как и Раскольников. У него и своя теория тоже была, но он так и не отважился на преступление. Они оба поняли, что такое преступление, но один решил не переступать, а второй — переступить.

А по-вашему, Свидригайлов переступил?

Вадим. Да, у нас, да. Марфу Петровну он убил, в спектакле, она в конце каждого визита к Свидригайлову умирает, что символизирует его виновность.

Дуня. Даже в «Бесах» мой любимый Ставрогин такую фигню творит. Наверняка Достоевский закладывал, что и Свидригайлов это сделал.

Раскольников. Здесь дело не в этом, совершил или не совершил, как это на самом деле у Федора Михайловича. Мы же находимся на театральной сцене, нам нужен был антагонист, который прошел этот путь и пришел к другому.

Почему же Раскольников после преступления спасся, а Свидригайлов погиб?

Свидригайлов. Сони не случилось. Не к чему стремится оказалось.

Герман много говорил о необходимости свободы в процессе создания спектакля. Чувствовали вы это?

Раскольников. Герман лично моему герою дал карт бланш: «Хочешь уйти со спектакля, выйди покури. Твой персонаж может себе позволить так себя вести». Понятно, что я так не делаю (все смеются). Герман отталкивается в первую очередь от самочувствия актера, от атмосферы. Мы вообще свободны в спектакле, вольны делать то, что мы посчитаем нужным. У нас нет точной задачи, четкого рисунка, можем все перевернуть от и до.



Илл. 6. Свидригайлов (В. Чибисов), Марфой Петровной (И. Смагина) и Раскольников (Д. Коробейников) с Соней (Д. Пикус)

Fig. 6. Svidrigailov (V. Chibisov), Marfa Petrovna (I. Smagina), and Raskolnikov (D. Korobeinikov) with Sonia (D. Pikus)

Но историю вы все же рассказываете. Раскольников-то должен в новую жизнь войти.

Раскольников. Да, я понимал это головой, но долго не мог прийти к тому, что все-таки внутренняя история Расколь-

никова — это история Христа. Перед тем как начать работать над Раскольниковым, я только закончил работу в спектакле, где играл Мышкина. Тема преступления и убийства никак не соединялась для меня с историей Христа. Чем больше приближался, тем больше меня отталкивало какое-то ощущение, ну веры своей что ли. А когда вдруг переверот внутренний происходит, тогда открываются другие шка-тулки Федора Михайловича. Мне все казалось, что я тащу Мышкина в Раскольникова. А потом я понял, что они ничем не исключают друг друга. Все персонажи Федора Михайловича — это один человек, идущий к Богу в себе.

Список литературы

1. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
2. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* «Станьте солнцем!» «Преступление и наказание» // Каталог выставки «Живет в тебе Христос». Достоевский: образ мира и человека: икона и картина». URL: <https://t-kasatkina.livejournal.com/75881.html> (дата обращения: 01.11.2022).

References

1. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
2. Kasatkina, T.A. “‘Stan’te solntsem!’ ‘Prestuplenie i nakazanie’” [“‘Be the Sun!’ *Crime and Punishment*”]. *Katalog vystavki “‘Zhivet v tebe Khristos’. Dostoevskii: obraz mira i cheloveka: ikona i kartina”* [Catalogue of the Exhibition “‘Christ Lives in You’. Dostoevsky: The Image of the World and Man: Icon and Painting”]. Available at: <https://t-kasatkina.livejournal.com/75881.html> (Accessed 01 Nov. 2022). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 20.09.2022
Одобрена после рецензирования: 22.09.2022
Принята к публикации: 5.11.2022
Дата публикации: 25.12.2022

The article was submitted: 20 Sept. 2022
Approved after reviewing: 22 Sept. 2022
Accepted for publication: 5 Nov. 2022
Date of publication: 25 Dec. 2022