



Прикладная культурология

Глембоцкая Я.О.

**Сценическая версия романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»:
опыт инсценирования в жанре монодрамы
(На материале моноспектакля А. Вольфа, режиссура и текст Л. Туневой)**

Аннотация. В статье проведен анализ моноспектакля «Братья Карамазовы. Страницы. романа», представленного в программе Всероссийского фестиваля камерных спектаклей и моноспектаклей «Один, два, три» в ноябре 2016 на сцене учебного театра Новосибирского государственного театрального института. Показано, что создание на основе романа драматургического произведения в жанре монодрамы дает пример удачного преобразования архитектоники романа в архитектуру пьесы. Сценическая версия режиссера Л. Туневой и актера А. Вольфа сохраняет смыслы романа, дает возможность создателям спектакля вступить в диалог с Ф. М. Достоевским, не искажая его замысла.

Ключевые слова: «Братья Карамазовы», Достоевский, жанр монодрамы, инсценировка, сценическая версия романа, моноспектакль.

Премьера моноспектакля по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» в исполнении Андрея Вольфа, артиста Новосибирского академического молодежного театра «Глобус», состоялась в рамках Всероссийского фестиваля камерных спектаклей и моноспектаклей «Один, два три» [1] Новосибирске 15 ноября 2016 г.

Спектакль «вырос» из учебной работы Андрея Вольфа, подготовленной на 3-м курсе к экзамену по сценической речи (раздел «художественное слово») в Новосибирском государственном театральном институте. Тогдашнее выступление Андрея, ограниченное по протяженности возможностями экзамена, было высоко оценено экзаменационной комиссией и произвело впечатление на приглашенных зрителей. Экзамены по художественному слову в театральном вузе, как правило, проходят в формате публичных открытых показов, так что ответная реакция

зала позволяет исполнителю оценить степень успешности/не успешности, а также по-новому расставить акценты, научиться до финальной точки удерживать смысловое и эмоциональное напряжение в монологе. Материал, выбранный для экзамена, был сосредоточен на одной сюжетной линии – судьбе и личности Павла Федоровича Смердякова. Работа показалась перспективной не только педагогам, но и публике, так что Л. А. Тунева, педагог по речи Андрея Вольфа, получила от ректората «задание» на создание моноспектакля с рабочим названием «Смердяков».

Однако в процессе репетиций, отбора материала и его компоновки, стало ясно, что главными героями в моноспектакле должны стать два брата, Павел Федорович Смердяков и Иван Федорович Карамазов. В результате многолетней совместной работы педагога и артиста была создана не просто литературная композиция, а, скорее, драматургическое произведение в жанре монодрамы. Главным исходным обстоятельством моноспектакля стала психологическая зависимость Смердякова от Ивана, зачарованность его идеями, а конфликтом и пружиной действия - гибельное влияние интеллектуала и вольнодумца Ивана Федоровича на незрелую личность Павла Федоровича. Остальные братья и отец, конечно, тоже становятся персонажами монодрамы о Смердякове и Иване, но остаются все же героями «второго плана».

Современное литературоведение предлагает разные подходы к жанру монодрамы. Обзор литературы и собственную концепцию монодрамы как жанровой модели предложила Н. А. Агеева в диссертации «Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии»: «Принципиальное отсутствие в пространстве другого сознание в монодрамах не только отражает столкновение героя с миром как таковым, не имеющим персонифицированного выражения, но и сосредоточивает внимание читателя/зрителя на переживании героем внутреннего конфликта с самим собой как с Другим в ситуации кризиса самоидентификации» [2].

Моноспектакль Андрея Вольфа в постановке Людмилы Туневой сосредоточен на рассказывании истории убийства, но при этом главным событием становится развитие отношений Ивана Карамазова и Павла Смердякова, при этом каждый из них за короткое время сценической жизни проходит большой путь в своем духовном самоопределении. Смердяков начинает как адепт идей Ивана Карамазова, затем он задается вопросом, действительно ли он лакей, ничтожество или имеет право на убийство. Следующий шаг Смердякова – практическая проверка так поразившего его тезиса Ивана «...если Бога нет, значит все позволено». И наконец, понимание, что после убийства отца жизнь невозможна, что сама реальность греха и терзающее его раскаяние подтверждают присутствие Бога в жизни. Смердяков перестает испытывать трепет перед Иваном, перестает его бояться, как раньше, и даже перестает его слушать с прежним вниманием. Материал, отобранный из романа для создания этого спектакля, предполагает сосредоточение внимания на этой главной сюжетной коллизии: духовное поражение Ивана и возвышение Смердякова через покаяние, его превращение в сильную страдающую личность.

Актерская работа Андрея Вольфа построена на тонких переменах в психофизическом состоянии, интонации и пластике, так что зритель всякий раз без труда различает зоны существования разных героев. «Передача слова» внутри спектакля происходит через паузы и перевоплощения актера. В этом заключена подлинно театральная, игровая природа моноспектакля как жанра вообще, и этой работы в частности. Публика следит не столько за детективной интригой, связанной с убийством Федора Павловича, сколько за идейным и психологическим поединком между Иваном и Смердяковым. Остальные братья тоже присутствуют в спектакле, актер в какой-то момент становится Алешей, и говорит с Иваном в образе младшего брата. Митя присутствует только как персонаж, упомянутый в разговорах двух главных героев. Ближе к финалу спектакля Смердяков «переигрывает» Ивана, он становится первым человеком после Алеши, с которым Иван хочет говорить. Причем в общении с Алешей обычно говорит Иван, а в последнем объяснении со Смердяковым Иван больше слушает и только подает короткие реплики, не веря, что вольно или невольно стал подстрекателем убийцы своего отца. Мы видим, что Иван становится дважды преступником. Он убивает отца руками Смердякова и он обрекает Смердякова на муки раскаяния, в конце концов доводящие его до самоубийства. Казнив самого себя, Смердяков поступает уже не как лакей, но как самостоятельная личность, приобретает субъектность. В спектакле убедительно показано, как Иван, не в силах признаться самому себе в преступном умысле, постепенно доводит сам себя до безумия, до распада личности, симптомом которого и можно считать появление Черта.

Сценографию спектакля отличает минимализм и лаконизм в выборе выразительных средств. Черный кабинет сцены учебного театра дополнен несколькими предметами. Это вешалка с двусторонним узким шарфом в черную и белую полоску, круглый столик, на котором лежит пачка бумаги и небольшая скамья для двоих, одновременно похожая на предмет мебели (диван) и на парковую скамью. На задней стенке веревочками обозначены условные контуры двух окошек, как будто нарисованных мелом на стене. Шарф в белую и черную полоску сложен так, что напоминает небольшую змею, свесившую хвост. Все предметы по ходу спектакля обыгрываются актером, так что вся эта лаконичная монохромная композиция в процессе спектакля собирается как бы в графический эскиз, где зашифрованы все события и коллизии рассказываемой истории. Пачка писчей бумаги, вероятно, это образ самого романа, который, то ли только должен быть написан по итогам рассказанных событий, то ли актер-исполнитель спектакля читает его, и сцены из романа оживают в его актерском воображении. Одновременно эта пачка бумаги служит свидетельством ученых занятий Ивана, его писательской карьеры, его бесплодных интеллектуальных эзерсисов, никому не принесших счастья, а, наоборот, разрушивших его жизнь и жизнь всех его близких. Это образ той напрасно исписанной бумаги, которая разрушает связи между людьми, в отличие от главной книги христианского мира - Библии. Монохромный образ спектакля вызывает ассоциации с исписанными черными чернилами страницами или с рисунком черной тушью. Актер тоже одет в черную рубашку и черные брюки, и только превращаясь в Черта, он снимает с вешалки черно-белый шарф, и пристраивает его на своих плечах, как будто этот ручной бутафорский «змей» – его союзник и атрибут. Поскольку Черт – плод большого воображения Ивана, но его присутствие для Ивана пугающе реально, осязаемо, то он и надевает

на шею предмет, который Иван никогда бы не надел, уж слишком не элегантно он выглядит. Так создается несколькими штрихами портрет Черта в спектакле. Из всего развернутого описания наружности этого господина оставлены только некоторые штрихи, интонационно актер выделяет фразу: «Словом, имел вид порядочности при весьма слабых карманных средствах».

Мизансценически разговор Ивана с чертом тоже построен ясно и просто. В романе эта сцена описана так, что гость сначала молчит и ждет, когда с ним заговорят. Черт, надев шарф, садится на скамью, и сначала сидит довольно скованно, затем он располагается все более свободно. Говоря от лица Ивана, актер встает на ту точку, куда только что обращался Черт, причем Иван то и дело пытается прекратить разговор физическим уходом из поля зрения Черта, просто уйти вглубь сцены. Его движение между двумя взаимопротиворечащими желаниями: продолжить разговор, и немедленно уйти – выражено в челночных перемещениях туда-сюда. Когда же актер снова становится Чертом и возвращается в сидячую позу, он продолжает следить за своим оппонентом, провожая глазами то движение Ивана, которое зрители только что видели воочию. Перевод психофизического состояния в действие превращает фрагменты прозы, выбранные для спектакля, в драматургический текст, преобразует архитектуру романа в архитектуру пьесы. В то же время, в моноспектакле сохраняются жанровые признаки литературного театра. Исследователь из г. Кемерово А. М. Павлов в статье «Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме» применяет категории нарратологии к монодраме, приобретшей за последние 20 лет необычайную популярность, особенно у авторов «новой драмы». А. М. Павлов понимает под монодрамой «сценическое опубликование *события рассказывания*» [3]. Эта мысль только на первый взгляд кажется очевидной. Рассказывание как главное событие монодрамы объясняет многие особенности этого жанра и дает определенные преимущества в решении непростой задачи – создании инсценировки огромного романа.

В какие-то моменты актер становится рассказчиком, так что его точка зрения становится максимально близкой к герою-повествователю, изображенному в романе. Другие детали сценографии и объекты интерьера тоже несут в себе возможности театрального обобщения романной реальности. Два окошка, обозначенные веревочками, это те самые окна дома Федора Павловича, куда должна была постучать Аграфена Александровна, а дверь – дверь в дом старшего Карамазова, который так и не стал родным домом ни для одного из братьев. Актер подходит к этой двери в те моменты, когда сообщает о подробностях преступного замысла, но дверь так и остается закрытой.

Обратив внимание на способ преобразования романного мира в образ романа, воплощенный на сцене, важно обратиться к способу воспроизведения самой интриги романа в спектакле на уровне фабулы. По законам выстраивания сценического действия происходит некоторое упрощение, или, точнее говоря, «выпрямление» детективной интриги романа, связанной с убийством Федора Павловича. В моноспектакле все обстоятельства убийства, а, следовательно, мотивы для убийства каждого из братьев, кроме Алеша, изложены кратко, конкретно и прямо. Этого, несомненно, требует спрессованное в один час время, ограниченное возможностями

зрительского восприятия. Изложенная в моноспектакле фабула сводится к криминальной истории, которая могла бы быть изложена в материалах уголовного дела об убийстве дворянина Карамазова Федора Павловича. Федор Павлович, обманув своего старшего сына Дмитрия Федоровича, частично присвоил себе деньги от наследства, которые причитались Дмитрию по смерти его матери, первой жены Федора Павловича. Дмитрий, не веря в то, что он промотал всё наследство, хочет вернуть себе хотя бы три тысячи, хотя, по его подсчетам, отец должен ему тысяч около десяти. Иван, будучи несчастливым соперником Дмитрия, заинтересован в том, чтобы Дмитрия приговорили к каторге, а он, Иван, получил бы сразу свободу, наследство и Катерину Ивановну, избавившись от соперника. Смердяков мечтает получить припрятанные для Аграфены Александровны деньги, чтобы начать новую жизнь, открыть свое дело.

Только Алексей не имеет мотива для убийства, однако он искренне не знает, кто убил Федора Павловича. Более того, Алеша уверен, что в конечном итоге убийцей окажется Черт, вселившийся в одного из братьев. Когда Алеша горячо говорит Ивану «Не ты убил!», он имеет в виду, что даже если убийцей признают Ивана, то на самом деле это не справедливо. Ведь убийцей следует считать вселившегося в Ивана нечистого, который говорит в нем, подстрекая Смердякова к преступлению. В спектакле убедительно сыгран этот момент искреннего, а не притворного, непонимания Иваном своей роли в убийстве. Когда Смердяков рассказывает ему все подробности тщательно спланированного и хладнокровно исполненного убийства, Иван понимает, что он недооценил Павла Федоровича. Отчаяние Ивана связано с тем, что за всеми отвлеченными рассуждениями о добре и зле, как за дымовой завесой, скрывалась его материальная выгода от убийства отца. Когда Смердяков выкладывает на стол деньги, оказывается, что это единственный объект на сцене, раскрашенный в разные цвета, что особенно заметно на фоне общей черно-бело-серой гаммы сценографии. Разноцветные бумажки притягивают к себе взгляд, подчеркивая свою роль фетиша, знака и стимула взаимного садомазохического влечения Ивана и Смердякова друг к другу как мучителя и жертвы, господина и лакея. Отметим, что в романе «Братья Карамазовы» жертва и «Благодетель», хозяин положения, имеющий власть над жертвой благодаря деньгам, меняются местами. Так, сначала Катерина Ивановна спасена Дмитрием, ассигновавшим сумму для спасения ее отца от позора растраты, впоследствии же ситуация переворачивается зеркальным образом: Катерина Ивановна дает Дмитрию три тысячи, которые он прокутил с Грушенькой, что стало основным доводом обвинения в пользу версии о виновности Дмитрия. Эта связь заимодавца и должника оказывается столь сильной, что извращает отношения всех участников сложной любовной интриги. Дмитрий влюблен в Аграфену Александровну, но навсегда связан с Катериной Ивановной растратой ее денег. Грушенька любит Дмитрия, но хочет доказать своему «бывшему» поляку, что ее новый статус богатой женщины уравнивает их в глазах общества. Уезжая в Мокрое, Аграфена Александровна хочет насладиться твоей властью над своим обидчиком, которую дают ей деньги. Федор Павлович упивается произволом и глумится над сыном Дмитрием, но еще больше наслаждения ему доставляет мысль о покупке благосклонности Грушеньки, которая унижит ее и доставит жестокие мучения сыну Дмитрию. Каждая провокация, которую совершают герои романа в отношении друга, связана либо с деньгами, либо с физическим обладанием, а чаще всего и с

тем, и с другим. В. Я. Шайкевич в своем исследовании словарного состава произведений Достоевского показал, что слово «деньги» относится к высокочастотным единицам, и занимает 15-место по частоте среди существительных. При этом, как пишет исследователь, «В литературных текстах Достоевского мы наблюдаем явную связь денег со словами, ассоциируемыми с преступлением: вор, воровать, грабеж, ограбить, подсудимый, окровавленный, убийца, убить» [4]. Деньги как соблазн соединяются с другим преступным влечением – влечением к власти над другим человеком, к обладанию им против воли, в конечном итоге – к насилию, как сексуальному, так и психологическому.

Тема денег в творчестве Достоевского подробно рассмотрена в книге Гуидо Карпи «Достоевский-экономист. Очерки по истории литературы». В этом исследовании подробно рассматриваются социально-экономические взгляды Достоевского и его современников, а также влияние социально-экономических идей той эпохи на творчество писателя. Гуидо Карпи, профессор Пизанского университета написал несколько монографий по истории и социологии русской литературы, в его книгах приводятся интереснейшие документы, связанные с деловой, экономической жизнью России, но в центре его внимания все-таки остается литература как словесное искусство во всем богатстве его смыслов. Гуидо Карпи предлагает лаконичную формулировку: «Среди множества символов в творчестве Достоевского *деньги* отличает глубокая и тревожная двусмысленность» [5]. Соглашаясь с этим тезисом, мы видим, что функции денег и сексуальной природы человека в романе «Братья Карамазовы» сходны: они лишают человека человечности, превращая его в зверя. В художественном мире Достоевского единственное спасение из замкнутого круга насилия, экономического и нравственного, - это истинная вера, путь христианина.

Резюмируя сказанное, можно утверждать, что жанр моноспектакля, объединяющий в себе жанровые черты монодрамы и возможности литературного театра, дает большие возможности для создания сценической версии романа. В отличие от инсценировок, полностью преобразующих роман в пьесу, монодрама не разрушает целостность романного замысла, а создает сценический образ романа, претендующий на то, чтобы стать репликой в диалоге с создателем «Братьев Карамазовых». Ценность рассмотренного нами моноспектакля состоит в том, что при всей сложности поставленной задачи – создании версии романа для исполнения в часовом моноспектакле – режиссер и актер сохранили смыслы романа, не разрушая картину мира, созданную его автором.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Фестиваль прошел во второй раз во всероссийском формате при поддержке Министерства культуры Новосибирской области. Организатор фестиваля – Новосибирский государственный театральный институт – предоставляет две сцены учебного театра для фестивальных показов собственных постановок и для иногородних участников. Остальные спектакли, отобранные из

афиши местных театров, идут во время фестиваля на собственных площадках, преимущественно - на малых сценах государственных театров.

[2] *Агеева Н. А.* Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии. Автореф. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2016. – 23 с. – С. 22.

[3] *Павлов А. М.* «Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня» // Narratorium. Междисциплинарный журнал. № 1-2. – 2011. URL: <http://narratorium.rggu.ru> (дата обращения 04.12.2016).

[4] *Шайкевич А. Я.* Пространство семантических словарей / Язык как материя смысла: Сборник статей к 90-летию академика Н. Ю Шведовой. М.: 2007. С. 705.

[5] *Карпи Г.* Достоевский- экономист. Очерки по социологии литературы / Пер. и ит. изд. 2-е, испр. – М.: Фаланстер, 2012. – 224 с. – С. 23.

© Глембоцкая Я.О., 2017.

Статья поступила в редакцию 10.08.2017.

Глембоцкая Яна Олеговна,

кандидат филологических наук,

ректор Новосибирского государственного театрального института (Новосибирск),

e-mail: 79132006124@yandex.ru

Glembotskaya Ya.

**Stage version of Dostoyevsky's novel 'Karamazov brothers':
the endeavor of staging in a mono play genre
(Based on the material of the solo performance by A.Volf,
written and directed by L.Tunieva)**

Abstract. The article is focused on the analysis of the mono performance based on the novel 'Karamazov brothers' by Dostoyevsky. The performance was presented in the program of 'One, two, three' festival which is organized by Novosibirsk State Theatre Institute (drama school). This biennale fest of solo performances and 'chamber plays' every two years gives chance to professional and student theatres to perform in Novosibirsk. The solo-play 'Karamazov brothers. The novel's pages' is discussed as a successful example of a stage version in a mono play genre.

Key words: Karamazov brothers, Dostoyevsky, mono performance, 'One, two, three' festival, Novosibirsk State Theatre Institute (drama school), solo-play, stage version.

Glembotskaya Yana Olegovna,

PhD in Philology,

Rector of Novosibirsk State Theatre Institute (drama school) (Novosibirsk),