

ISSN 0207-7698

Современная



Драматургия

В НОМЕРЕ:

**НИКОЛАЙ
РУДКОВСКИЙ**

«Дожить до премьеры»

АЛЕКСЕЙ ЩЕРБАК

«Спящие красавицы»

**АРКАДИЙ
СТАВИЦКИЙ**

«Лимпо-попи»

Пьесы «Любимовки-2009»

**АЛЕКСАНДР
МОЛЧАНОВ**

«Убийца»

ДМИТРИЙ КАРАПУЗОВ

«Кто любит Паисратова?»

ЮРИЙ МУРАВИЦКИЙ

«Фома»

АРСЕНИЙ ГОНЧУКОВ

«Бывшие»

ДЕНИС РЕТРОВ

«Коммуниканты»

ТРЕЙСИ ЛЕТТС

«Август в округе Осейдж»

Из литературного наследия

ПАФНУТИЙ БАТУРНИ

«Заговор»

МАКДОНАЛД ХАРРИС

«Трепле»



1

январь-март

2010

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

Современная

1
январь-март
2010

Министерство культуры Российской Федерации
Региональный благотворительный общественный
Фонд развития и поощрения драматургии
Редакция журнала
Издается при поддержке Министерства культуры
Российской Федерации
и Департамента культуры г. Москвы

Драматургия

		<i>Пьесы</i>
<i>Н. Рудковский</i>	3	Дожить до премьеры
<i>А. Щербак</i>	23	Спящие красавицы
<i>А. Молчанов</i>	47	Убийца
<i>Д. Карапузов</i>	60	Кто любит Панкратова?
<i>Ю. Муравицкий</i>	75	Фома
<i>А. Гончуков</i>	94	Бывшие
<i>Д. Ретров</i>	102	Коммуниканты
<i>А. Ставицкий</i>	117	Лимпо-пони
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>Т. Леттс</i>	133	Август в округе Осейдж
	166—191	<i>Критика. Теория</i> В пьесе и на сцене (рецензии П. Богдановой, Г. Верхоустинской, М. Заболотней, Т. Купченко, С. Новиковой, И. Сафуанова, Д. Тархановой, М. Фолкинштейн, О. Фукс, О. Харитоновой)
<i>М. Фолкинштейн</i>	192	Под знаком юбилея
<i>М. Угаров</i>	195	“Неприлично указывать зрителю...” (интервью И. Болотян)
<i>С. Спивак</i>	198	“Сейчас слово “доброта” произносят стыдливо” (интервью А. Тучинской)
<i>О. Остроумова-Гутимидт</i>	202	“Я — Аркадина...”
<i>И. Болотян</i>	207	“Новая драма”: социокультурный аспект
<i>П. Долженков</i>	222	“Дело не в старых или новых формах”
		<i>История. Библиография</i>
<i>Е. Панфилова</i>	230	При пиковом интересе
<i>П. Батулин</i>	234	Сговор
<i>М. Харрис</i>	249	Треплев
<i>М. Ферраци</i>	257	Комедия дель арте на русских подмостках
		<i>Хроника. Информация</i> 45, 115, 165, 260

На обложке. Занавес МХТ с эмблемой “Чайки”; флигель в Мелихове, где была написана пьеса: рисунок С.М. Чехова (К публикациям на с. 202, 222, 249.)
2-я стр. обл. Т. Родионова и О. Михайлова в спектакле “Частная жизнь” по пьесе К. Степаньичевой в Саратовском академическом театре драмы им. И.А. Слонова. Постановка Д. Безносова. (К публикации на с. 186.)

Фото В. Зимина

В соответствии с действующим законодательством об авторском праве, театры, заинтересованные в постановке пьес, опубликованных журналом, должны обращаться за разрешением на их использование непосредственно к правообладателям — авторам или их литературным агентам.

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

Пьесы

К читателям

Начался новый журнальный год, 28-й в жизни нашего издания. Прошлый, 2009-й, оказался для нас особенно непростым — холодное дыхание экономического кризиса не обошло редакцию стороной. Пришлось урезать расходы, сокращать зарплату (не повышая при этом цену журнала), — словом, делать все, чтобы достойно выполнить свои обязательства перед вами. Теперь можно сказать: это удалось.

Минувшие двенадцать месяцев принесли, кроме трудностей, и немало приятных моментов. Мы выпустили необычный тематический номер, посвященный А.П. Чехову, нашли и напечатали несколько десятков интересных, ярких пьес, познакомились и подружились в совместной работе с новыми талантливыми драматургами, порадовались сценическим успехам наших молодых авторов, которыми, кажется, начал всерьез интересоваться репертуарный театр.

Хорошие новости пришли и со стороны государства. Решение правительства о дополнительной поддержке литературно-художественных журналов вызвало надежду на улучшение нашей участи.

Конечно, хотелось бы повторить за шекспировским героем: “Зима тревоги нашей позади”, но, привыкнув к тому, что все четыре времени года приносят очередные сложные проблемы, мы по обыкновению смотрим в будущее со сдержанным оптимизмом. Верим в себя, в пользу нашего труда для российской культуры, работаем и строим творческие планы.

Вы держите в руках первый номер 2010 года. Он открывается пьесой, по-своему раскрывающей тему войны, непреходящей памяти о ней. Через несколько месяцев будет отмечено 65-летие Великой Победы, и это событие уже находит отражение на наших страницах. А к следующему номеру готовится тематическая подборка “военных” произведений российских и зарубежных драматургов нескольких поколений.

Как всегда, мы будем уделять особое внимание творчеству начинающих авторов, участников драматургических конкурсов и фестивалей. После “Любимовки”, лучшие пьесы которой представлены в этом номере, настанет время “Действующих лиц”, “Свободного театра”, “Евразии”, “Премьеры”... Новые имена появятся и в зарубежном разделе. Впервые к нашему читателю приходит Т. Леттс, удостоенный недавно Пулитцеровской премии за масштабную семейную драму “Август в округе Осейдж”. В следующем номере мы познакомим вас с образцами испанской “новой драмы”, созданными молодым Г. Монтесом. Предстоят также встречи с неизвестными в России творениями мастеров мировой драматургии — таких, как С. Мрожек и Ж. Ануй.

Начав свой Год Чехова в прошлом году, журнал продолжит его и в нынешнем, когда отмечается 150-летие великого писателя. В каждом из номеров намечаются публикации, посвященные четырем самым знаменитым чеховским пьесам. Начинаем, естественно, с “Чайки”: ее образы, темы и персонажи возникают в нескольких материалах разного жанра.

Отдел критики, как и прежде, будет пристально наблюдать за сценической судьбой новых пьес, оригинальными трактовками русской и западной классики, анализировать текущий театрально-драматургический процесс, вести беседы с его ведущими деятелями и творческой молодежью, развивать теорию драмы.

Думаем, вам не придется скучать с “Современной драматургией”. Рассчитываем на вашу дружескую поддержку!

Редакция



Зимой 2008-го, в год 45-летия челябинского театра “Манекен”, я посмотрел несколько спектаклей его репертуара. Половина из них была поставлена по пьесам современных драматургов — “Мотылек”¹ Петра Гладиллина, “5-25, или В по-
исках Шамбалы” Даниила Привалова, “Валентинов день” Ивана Вырыпаева². Редкий российский театр может продемонстрировать более пристальное внимание к освоению современной отечественной драматургии. Имена наших современников соседствуют в афише театра с Мольером, Шекспиром, Ростаном, Уайлдером... “Манекен” жил полнокровной театральной жизнью, спектакли шли с неизменными аншлагами, и молодой, думающий и эмоциональный зритель, стоя, одаривал артистов аплодисментами. Успех был явно не случаен. Художественный руководитель театра Юрий Бобков вместе с труппой (кто-то здесь работает еще с основания театра, а восемь новичков — ученики Ю. Бобкова — совсем недавно влились в него, но некоторые спектакли только на них и держатся) очень точно ощущает время. Речь не о какой-то сиюминутной злободневности. Театр как раз живо и, я бы сказал, трепетно относится к связи времен и выражает это свое отношение в целом ряде спектаклей. Традиция для него — не пустое слово. Дыхание современности — тоже. Связь поколений, перетекание этих временных пластов — для театра становится как бы гипертемой, она проходит через все увиденные мной спектакли. Но прошло чуть больше года, и “связь времен”, о которой “Манекен” разговаривал со своим зрителем, едва не разорвалась для самого театра.
21 апреля 2009 года Челябинская городская дума предложила главе города М.В. Юревичу оптимизировать действующую сеть учреждений культуры, в том числе путем реорганизации. В перечне — муниципальное учреждение куль-

Спассти “Манекен”!

туры “Театр + Кино”. В Челябинске, всей России и за рубежом это “учреждение” известно как театр “Манекен”. Почему “плюс кино”? Получив в свое время здание бывшего кинотеатра (которое само является памятником советской архитектуры), театр сохранил просветительские функции, связанные с показом фильмов, которые не увидишь в широком прокате. Это тоже часть программы воспитания своего, думающего зрителя.

Решение Челябинской городской думы привело к тому, что с мая финансирование театра сократилось на 25% (в среднем в культуре — на 15). К этому “манекеновцы” отнеслись с пониманием — в кризис всем нужно затянуть пояса. Но далее последовало новое решение городской думы (№ 5/2 от 3 августа) — о сокращении остатков бюджета театра до конца 2009 г. с плановых 6 млн. руб. до 870 тыс. руб., т.е. в 7 раз.

12 августа вышел приказ № 51 начальника Управления культуры Челябинска А.В. Григорьева о сокращении штата до 7 человек. Это означало, что надо было сократить 95% (!) сотрудников коллектива. Создалось впечатление, что городская власть вознамерилась просто уничтожить театр. А ведь “Манекен” — один из самых интересных профессиональных театров, родившийся когда-то из любительского студенческого коллектива, доказавший свою творческую состоятельность не только полными залами, но и авторитетом в профессиональном театральном сообществе России и на многочисленных фестивалях за рубежом. Как можно было не дорожить таким достоянием? Театральная общественность Челябинска, России терпеливо пыталась это властям объяснить. Сначала власть не слышала и, казалось, не слушала. Последовали обращения Председателя СТД РФ А.А. Калягина к мэру Челябинска М.В. Юревичу, губернатору Челябинской области П.И.

Сумину, Полномочному представителю президента в Уральском федеральном округе Н.А. Винниченко. Случилось небывалое — на демонстрации в защиту театра вышли сами челябинцы — его зрители. К началу ноября были собраны 20 093 подписи под письмом во все высшие инстанции Челябинска и страны. Но и случай — беспрецедентный. Произошла попытка закрыть не частный театр, а муниципальный, получающий государственное финансирование. В Челябинск выезжала конфликтная комиссия СТД РФ. Ведущие театральные деятели страны — П. Фоменко, М. Захаров, Г. Волчек, А. Гельман, Л. Хейфец, С. Женовач, О. Кудряшов, Е. Князев, Е. Стеблов, К. Гинкас, Г. Яновская, А. Ширвиндт обратились с тревожным письмом к Президенту России Д.А. Медведеву.

Что в результате? Создалось ощущение, что к концу октября 2009 года удалось отвести самую страшную угрозу. На сайте театра театральные деятели России, где последнее время, будто фронтовые сводки, появлялись вести о борьбе за спасение “Манекена”, была размещена обнадеживающая информация об итогах работы конфликтной комиссии. Цитирую: “Сегодня вице-мэр Челябинска Вадим Евдокимов сообщил, что, ознакомившись с итоговым документом и рекомендациями комиссии СТД РФ, администрация города пересмотрела свои позиции и согласилась с выводами комиссии. В связи с этим администрацией города Челябинска были приняты следующие решения:

- сохранить за театром “Манекен” статус муниципального;
- отменить решение управления культуры г. Челябинска о массовом сокращении сотрудников театра;
- Управлением культуры города Челябинска совместно с администрацией театра “Манекен” будет разработан новый вариант штатного расписания в условиях сокращенного финансирования;
- бюджет театра в 2010 году

Окончание на стр. 115

¹ “Современная драматургия”, № 3, 2002 г.

² № 1, 2003 г.

“Любимовка-2009”

Михаил Угаров: “Неприлично указывать зрителю...”

Беседу ведет Ильмира Болотян

В прошлом году Фестивалю молодой драматургии “Любимовка” исполнилось 20 лет. В первый раз он прошел в подмосковном пансионате “Олимпиец”, возле Шереметьева. Год спустя, в 1990-м переехал в историческую усадьбу Станиславского, благодаря чему и приобрел свое название, пока не оказался, наконец, в Москве. Столичное месторасположение способствовало тому, что фестиваль очень быстро стал популярен не только среди профессионалов, но и среди прочей публики, быстро усвоившей удобный формат “читок” и обсуждений современных пьес. За годы существования “Любимовки” через нее прошли почти все знаковые драматургии двух последних десятилетий. О том, как начинался фестиваль и к чему он пришел, о важных режиссерских позициях и путях русского вербатима рассказывает идеолог движения “новая драма”, худрук “Театра.doc”, режиссер и драматург Михаил Угаров.

— **Вы на Фестивале молодой драматургии практически с самого его основания. Расскажите про самую первую вашу “Любимовку”?**

— На самом деле первый драматургический семинар, который я посетил, проходил в Щельково. Вдруг их заинтересовала моя пьеса “Голуби”, Вячеслав Долгачев поставил ее со студентами Щепкинского училища. Впервые я увидел ее на сцене. При этом Щельково все-таки оставило у меня странное впечатление. Когда я потом попал на “Любимовку”, то первое, что мне там понравилось — более свободный стиль общения, никакого начальства. Мастеров было несколько, и ты мог себе выбрать любого из них. А мог вообще не выбирать, сказать, что мастер не нужен. На “Любимовке” в то время собралось около тридцати человек, но внутри них образовалась отдельная интересная группа драматургов из наиболее близких друг к другу авторов. Это были Елена Гремина, Олег Юрьев, Маша Арбатова, Саша Железцов, Оля Михайлова и я. Мы сразу нашли общий язык. Собирались в номере, не пили, не гуляли, а говорили про драматургию. И так десять дней продолжался такой глубокий семинар друг с другом. Днем мы выносили поднятые вопросы мастерам, а это были Михаил Рошин, Алексей Казанцев, Виктор Славкин. Приезжала также Петрушевская. С этими людьми можно было обсуждать профессиональные вещи.

Шел 1989 год, в стране происходило непонятно что. “Любимовка” была первым действительно свободным фестивалем-лабораторией, формат которого придумали сами организаторы, потому что им очень надоели министерские семинары с начальством, где надо было сидеть и слушать авторов, которых самих бы стоило поучить. Все это на меня оказало сильное влияние. Я даже бросил Литинститут, в котором тогда учился. Так получилось, что очередная сессия совпала с “Любимовкой”. Я сначала решил, что день буду в институте, а день — на фестивале. Потом вдруг понял, что в институте мне совсем не интересно. Кроме того, тогда на “Любимовке” у меня происходил роман.

— **Что объединяет современную “Любимовку” и ту, первую?**

— На этом фестивале есть одна традиция — нет начальства. То, что я веду на фестивале обсуждения, это всего-навсего ведение. В этом году я, например, вообще не принимал участия в отборе пьес. Большинство из них услышал на читках впервые. Никакого давления на драматургов не оказывается, никто никого не учит. Обязательно после читки проходит обсуждение. Вот что оттуда автор возьмет, то и возьмет. И это, я считаю, правильная идея, потому что понятно: никого научить нельзя, если человек сам не будет прилагать усилия.

Продолжение беседы читайте на с. 195. А здесь мы публикуем пять наиболее интересных (с нашей точки зрения) новых пьес фестиваля, с которым сотрудничаем все годы его существования.

Редакция



Окончание. Начало на стр. 45

составит 9 млн. рублей, из них 4,5 млн. будут выделены Администрацией области, и 4,5 млн. выделит учредитель театра — Управление культуры г. Челябинска. И так, обещано 9 миллионов. Для справки: на 2009 год бюджет театра планировался в размере 20,2 миллионов рублей. Это значит, что “Манекен” поставлен перед необходимостью сокращать штат если не на 95, то на 50 процентов. А теперь представьте любую организацию, любое предприятие, которое вынуждено выполнять подобное решение. Рабочие могли бы организовать забастовку, а тут... Как провести это сокращение в репертуарном театре? Снять половину спектаклей с афиши?

Но самое тревожное то, что к 9 ноября 2009 года официальных решений, о которых сообщал ви-

це-мэр В. Евдокимов, принято так и не было. И согласно приказу от 12 августа с 13 ноября 95% сотрудников театра должны быть уволены. Не хочется думать, что власть пойдет на столь открытый обмен...

Конечно, “Манекен” активно ищет поддержку спонсоров, очень будем надеяться, что с постепенным выходом страны из кризиса шансы найти внебюджетные источники финансирования будут увеличиваться. Но власть должна понимать, что культура — это не коммерческий проект, это — способ самосохранения и саморазвития общества.

В отчете конфликтной комиссии, подписанном театральным критиком, обозревателем газеты “Известия” М. Давыдовой и начальником организационно-творческого отдела СТД РФ Д. Мозговым, говорится:

“Комиссия считает, что случай с челябинским “Манекеном” может стать прецедентным, и это неиз-

бежно усложнит и без того тяжелое существование отечественных театров.

Мы уверены, что социальная направленность бюджета страны должна учитывать и включать в себя расходы и в сфере культуры, без которой социальная сфера является неполной и даже ущербной”.

Что можно к этому добавить? Подобные потери в сфере культуры могут оказаться невосполнимыми, а ущербным вследствие этого — само человеческое сообщество. Стать на этот путь — немисливо. Значит, надо бороться за полноценную творческую жизнь театра “Манекен”.

P.S. Проведя несколько месяцев на осадном положении, “Манекен” и не думал сдаваться. Новый сезон года он открыл 18 сентября премьерой по пьесе У. Гибсона “Сотворившая чудо”. Хочется верить, что это название станет в его судьбе символическим.

Борис Цекиновский

Театральная Москва без ближайшего Подмосковья, располагающегося прямо за МКАД, сейчас немислива, поскольку давно составляет с ним общую культурную территорию. Взаимные токи всевозможных идей и проектов непрерывно питают эти сообщающиеся театральные континенты. Выпускники московских вузов часто оседают в Подмосковье, а известных подмосковных режиссеров приглашают к себе на постановки столичные сцены. Съезжаются же обычно на фестиваль “Долгопрудненская осень” как областные, так и московские театры.

Итак, III областной театральный фестиваль, прошедший недавно в Долгопрудном, можно считать юбилейным. А поскольку проводится он ежегодно, то на его фестивальной территории как нельзя лучше можно проследить рост приезжающих коллективов, наблюдая их в непрерывном развитии.

Так, например, хозяева фестиваля, долгопрудненский театр “Город”, уже на самом первом форуме в 2007 году блеснули ярким проек-

Москва и ее предместья

том, показав свой спектакль “Медее” на воде, на настоящей водной сцене-понтоне Клязьминского водохранилища, подчеркнув тем самым своеобразие родного города, стоящего на сплошных прудах и каналах и окруженного водой со всех сторон. Этот проект удивил всю Москву и Московскую область, поскольку нигде больше подобной сцены нет. В этот же раз они вновь стали триумфаторами фестиваля, завоевав Гран-при своим спектаклем “Оскар и Розовая Дама” по Э.-Э. Шмитту в режиссуре Юрия Соловьева. По сравнению с масштабной и громкой “Медеей” на воде (того же Юрия Соловьева) этот камерный и тихий спектакль о маленьком мальчике, вступившем в сражение со смертью, пленяет своей одухотворенностью, уча и детей и взрослых истинно стоическому отношению к жизни и смерти.

В лидерах фестиваля, как всегда, и дмитровский драматический

театр “Большое гнездо”, каждый раз привозящий серьезные сочинения. Два года назад дмитровцами был показан взволновавший всех гоголевский “Вий” в режиссуре Владимира Красовского, о спектакле которого возникло много споров и толков. Теперь же Красовский показал абсолютно авторский проект “Сказание о Михайле Русиче”, сценаристом, композитором и постановщиком коего явился он сам. Мы увидели на сцене былинку о древнем русиче Михайле Потыке, былинку, которой тысяча лет и которая повествует о долгом пути русского человека к прозрению истины и собственному становлению. Перед нами разворачивались удивительной красоты исторические фрески, обрамленные старинной оперой, исполнявшейся на старославянском языке.

Второй год подряд радовал фестивальным креативом и Подольский драматический театр. В прошлый раз он показывал фантазию по Р. Брэдбери “Привет, я ухожу”, демонстрируя свой интерес к невоенным сценарным сюжетам и тек-

Окончание на стр. 165

Театр, господа!

Новая пьеса Аркадия Ставицкого написана им в преддверии собственного юбилея — как сам именинник говорит: “Страшно подумать, но я старше Арбузова”.

Ставицкому восемьдесят лет. Он тяжело болен, практически ослеп. Но несгибаемая воля заставляет его работать. Он освоил диктофон и сочиняет теперь вслух и на слух правит тексты.

Пьеса, которую автор представляет на суд театральной общественности, в сущности, есть подвиг. Еще и в том дело, что драматург взялся за почти невозможный в условиях театра “сиквел”, то есть продолжение своей давнишней, имевшей большой успех пьесы “Улица Шолом-Алейхема, дом 40”. Билетов на этот спектакль Театра Станиславского было не достать. Толпы стояли у входа. Помню, как мы с друзьями пришли и были посажены кем-то на приставные стулья. Но когда погас свет, за нашими спинами возник грозный, пузатый и усатый администратор и приглушенно потребовал “освободить места”. Я оглянулась. Около усатого болтался кумир стадионов, известный поэт со свитой. Мои друзья начали растерянно подниматься, но я почему-то возмутилась и сказала ядовито: “Ну уж вам, Евгений Александрович, я ни за что не уступлю места”. Поэт струсил и исчез. Администратор, шипя какие-то слова, ушел следом. Победа была за нами.

Мы посмотрели прекрасный спектакль и вытерли невольные слезы. Артистов вызывали без конца. Аркаша очень веселился, когда в театре ему рассказали об этом нашем прологе к его “Шолом-Алейхему”.

Итак, сиквел. Продолжение всегда оказывается в более сложной ситуации, нежели оригинал. Невольно напрашиваются сравнения, на память приходят те обстоятельства, та новизна, та смелость, с которой поднимался практически обоюдоострый вопрос, тогда почти запретный и во многом трагический — что есть еврейская эмиграция. Но и в продолжении есть нерв, есть предчувствие трагедии, потому что в хорошей пьесе оно всегда есть, это зрительское опасение за судьбы героев.

Теперь дело за режиссером и театром. Потому что “Лимпо-пони” есть пьеса именно для сцены. Меня всегда поражало мастерство нашего учителя Алексея Николаевича Арбузова, который умел обеспечивать для актера оптимальные условия игры, создавал некое освобожденное пространство, в котором удобно импровизировать, украшать роль, делать ее своей. Вроде бы читаешь — все просто, лишено подробностей, языковых характеристик. А на сцене — просто роскошь, зритель вытирает слезы, смеется. Театр, господа!

Аркадий Ставицкий — верный последователь этого драматургического направления, простого на первый взгляд, но выигрышного для актера. В его пьесе есть что играть, есть возможность создать языковой колорит — что в образах коренных жителей, что в ролях эмигрантов с их особенностями произношения. Есть напряженный сюжет. Есть тот самый “люфт” для актеров, свобода самовыражения.

В финале, правда, все углы сглажены — но мы-то знаем, что жизнь редко устраивает такие хеппи-энды. Пусть уж это будет в отдельно взятом спектакле.

Людмила Петрушевская



Окончание. Начало на стр. 115

стам. Этот актуальный интерес проявился и сейчас: никому не известная пьеса И. Григорьева “Он обещал ей райскую ночь” (в постановке Геннадия Козлова названная “Богемой”) стала очередным шагом в театральной интерпретации современной жизни. Это изящная и весьма остроумная зарисовка нравов городской богемы, в центре которой томится вечными вопросами любви современная любовная пара, явившая нам целый цикл своих лирических диалогов. Типичная “лав стори” наших дней демонстрирует характер русских “любовных разговоров”, наполненных специфическими настроениями и нравами сегодняшних дней. И ценными для истории именно как “любовные сцены начала XXI века”.

Классическая драматургия также занимала свои крепкие позиции в фестивальной программе. Лобненский драматический театр “Камерная сцена”, верный линии крупной классики (на первом фестивале он показывал драму Писемского “Ваал”), привез пьесу Островского “На всякого мудреца довольно простоты”, поставленную Николаем Кругловым, где легендарный Глумов в исполнении Вячеслава Дьяченко предстал типичным героем нашего времени. А коро-

лёвский драматический театр привез пушкинского “Моцарта и Сальери” в режиссуре Андрея Крючкова. В королёвском ТЮЗе Марина Суркова поставила спектакль-фантазию по прозе Гоголя “Что может только на одной Руси случиться...”, посвященный 200-летию классика. Чеховский же городской театр блеснул вечной “лав стори” румынского драматурга М. Себастиана “Безымянная звезда”, давно уже ставшей классикой на русской сцене.

И особенно впечатлил всех камерный молодежный театр “Зеркальце” из города Серпухова, сыгравший рассказы В. Шукшина под названием “Один день села Зевакино” — материал, казалось бы, уже забытый сценой, но срежиссированный Оксаной Кудрявцевой с трепетной чистотой первооткрывателя. Смотришь на персонажей этого спектакля — и не можешь оторвать глаз. И вновь думаешь о том, в чем же кроется неповторимая поэзия Шукшина: конечно же, в любви к этим наивным деревенским людям, к этим неисправимым взрослым детям. Ведь его герои — абсолютные дети и есть. И любовь автора к ним как раз запечатлена в этом спектакле. А также запечатлено желание быть русскими и глубоко понимать свой народ.

Кукольные театры, коих немало в Подмоскowie, безусловно, украшали общую программу. И, как все-

гда, лидировал Московский областной театр кукол, повеселивший детей и взрослых сказкой Андерсена “Принцесса и свинопас”, поставленной Натальей Лебедевой. Однако кумиром публики все равно стал известный московский театр “Три Лица”, давно уже получивший у знатоков звание “интеллектуального кукольного театра” и показавший прелестную “Спящую красавицу” Перро в постановке Елены Хороших с малюсенькими персонажами величии не больше ладони, которые жили неотрывно от своих создателей-актеров, появляясь из недр их костюмов, служивших одновременно и декорациями, и источниками всевозможного и непрерывного волшебства.

Гостем фестиваля стал спектакль по роману Дж. Сэлинджера “Над пропастью во ржи”, привезенный Молодежной театральной студией города Лобни. Эти студии вовсе не профессиональные актеры, они всего лишь любители, а руководит ими режиссер Игорь Фомин. Но спектакль, который они показали, мог бы стать сервизным эталоном для профессиональных трупп. Их изящное и нежное прочтение Сэлинджера, тонкая, страстная манера игры и вся эта грустная повесть о скитаниях юной неокрепшей души запомнились одним из важнейших откровений всей фестивальной недели.

Ольга Игнатьюк

Поздней осенью в Москве прошел третий международный фестиваль театра для детей “Большая перемена”. Смотри продолжил свою традицию — представлять маленьким зрителям и их родителям лучшие театральные образцы из России и других стран. В этом году в программе присутствовали гости из Дании, Швеции, Франции и Латвии. Кроме того, фестиваль продолжает нести и просветительскую функцию в этой области. Куратор фестиваля — Эдуард Бояков, руководителем театра “Практика” — рассматривает театр как “хороший жизненный урок для ребенка, попытку переосмысления мира”.

В фокусе — театр для детей

Каким же театр для детей был представлен на “Большой перемене”? Прежде всего, разным. Организаторы постарались, чтобы в рамках смотра были представлены не только взрослые профессиональные коллективы, не только разные по форме и формату спектакли, но и театры, в которых играют сами дети. Зрители имели возможность узнать о таких коллективах, как “Ключ”, “Трям”, “Начало”, театр центра образования № 686 “Класс-центр” и др. Профессионалам были предложены мастер-классы и тренинги на

темы “Геометрия движений”, “Опыт работы с подростками”, “Танец без сценария” и др. Присутствовала и лабораторная работа. Режиссеры проводили дискуссии, готовили читки новых пьес для детского театра: “Собаки-якудза” Ю. Клавдиева, “Агата возвращается домой” Л. Горалик, “Тайна” Т. Ховальта, “Альбатрос” А. Пандуро и др. Драматургическая лаборатория в Ясной Поляне под руководством Е. Невежиной и В. Леванова пыталась решить вопрос, как донести до репертуарных сцен современные детские пьесы — ведь многие из них ставятся только в рамках

Окончание на стр. 260

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Наши надежды

“Вишневый сад” А.П. Чехова в “Ленкоме”

Это очень неожиданная постановка для “Ленкома”. Как можно уложить пьесу Чехова с ее четырьмя актами, сложным подтекстом, подводным течением, филигранно разработанной психологией в два часа сценического времени? У Някрошюса его знаменитый “Вишневый сад” длился шесть часов. Но Захаров сделал публичное заявление, написав в программке о том, что кое-что изменил в чеховской пьесе, как менял некогда “Обыкновенное чудо” Е. Шварца, и не только это. Емкий, напряженный “Вишневый сад” в постановке Марка Захарова — как выстрел, бьющий в нужную мишень. Своим спектаклем Захаров сказал то, что хотел сказать.

На первый план в этом спектакле выходит Лопехин в исполнении молодого актера А. Шагина, олицетворяющий надежду России, человека, за которым — будущее.

Лопехин держится достойно и не выпячивает себя. Только бросает мимолетные взгляды в сторону Любви Андреевны — А. Захаровой. У этой женщины, обаятельной и недаленовидной, с Лопехиным мог бы возникнуть роман. Их тянет друг к другу. Но в их взаимных симпатиях нет горечи и отчаяния. Это не та ситуация, когда один — весь в прошлом, другой — в настоящем. Один — хозяин жизни, другой — битая карта, представитель ушедшей эпохи. В этой комедии — а М. Захаров всячески настаивает на том, что чеховский “Вишневый сад” именно комедия, — с прошлым расстаются смеясь и не льют по этому поводу горючих слез.

Любовь Андреевна, продемонстрировав свою непрактичность и потеряв имение, уедет в Париж. И там, должно быть, будет иногда, с легкой грустью и безо всякого злого чувства вспоминать Лопехина. А может, и забудет его, закружившись в постоянных заботах о своем любовнике, которого не могут терпеть ее домашние по причине того, что он ее обобрал. Но такова уж ее натура. Ее обобрал парижский любовник, ее по существу мог бы обобрать и Лопехин, если был бы менее честным человеком. Но Лопехин с самого начала предупреждал Любовь Андреевну о том, что она может потерять имение, и давал советы, как этого избежать. Это она в силу своего всегдашнего легкомыслия не послушала Лопехина. Даже не потрудились задуматься о том, что он ей гово-

рил. Такая уж это женщина — совершенно лишенная рационального начала и вся целиком отдающаяся своим чувственным порывам. Александра Захарова, ставшая за последние годы большой и очень разнообразной актрисой, прекрасно играет Раневскую.

А что же Лопехин? Да, он предупреждал. Да, у него был план спасения имения. Ему эта ситуация с вишневым садом была понятна как дважды два. Ведь он — человек дела, человек практики. И вовсе не походит на необразованного малокультурного выходца из крестьян, потомка крепостных. М. Захаров в интервью подчеркивал, что не случайно Лопехина в МХТ должен был играть Станиславский. Станиславский с его утонченной натурой мог бы облагородить этот образ, показать его с самой лучшей стороны: “Если бы он сыграл, Лопехин стал бы художественной, утонченной и обаятельной натурой”, — говорит Захаров. В сущности, это и стало его собственной задачей — сделать Лопехина привлекательным.

Пьесу, в которой речь идет о смене исторических эпох, о смерти одного уклада и рождении другого, Захаров ставит с верой в будущее. Именно оно интересует режиссера. О смерти прекрасного имения, краше которого нет во всей губернии, режиссер рассказывает легко и без трагизма.

Когда “Вишневый сад” ставил в Театре на Таганке А. Эфрос, он тоже выстраивал любовные взаимоотношения Раневской и Лопехина. Правда, в том спектакле любил

только Лопехин, сыгранный В. Высоцким. Раневская А. Демидовой относилась к влюбленному в нее купцу снисходительно, она лишь позволяла ему любить себя. Зато продажа вишневого сада в этом спектакле была равна глобальной катастрофе. Вместе с именем Раневской, ее вишневым садом умирали все самое прекрасное и самое высокое, что только было в жизни героев. И Лопехин, купивший вишневый сад, впадал в настоящее бурное отчаяние. Он приезжал с торгов нетрезвым, словно в каком-то трансе, с раздранной душой, и его монолог “Я купил” был полон трагизма. Лопехин бичевал себя, каялся, он не был виноват в том, что так повернулось время. Оно вознесло его на вершину, сделало хозяином жизни, но сам Лопехин от этого не испытывал никакой радости.

Через тридцать с лишним лет (спектакль А. Эфроса был поставлен в 1975 году), в первое десятилетие нового века режиссер М. Захаров не может скорбеть о смерти старого мира. Для нас, живущих в XXI столетии, старая эпоха — это советская эпоха. Новая эпоха для нас связана с новым политическим и экономическим курсом, который взяла страна в 1990-е годы. Для нас предприниматель — это человек, который строит наше будущее. И от того, насколько успешен будет этот предприниматель, напрямую зависит судьба страны. Так, по крайней мере, думает М. Захаров, который озабочен перспективой российской жизни.

То обстоятельство, что в двух спектаклях М. Захарова, поставленных в первое десятилетие нового века — “Ва-банк” и “Вишневом саде” — возникает положительный образ купца, предпринимателя, с которым связаны надежды на будущее, говорит об очень определенной позиции режиссера. Он размышляет о судьбе России и видит ее перспективы в развитии предпринимательства, в появлении практичных людей, умеющих считать деньги, заботиться о своей выгоде, а вместе с тем и содействовать общему процветанию общества. Поэтому Захаров говорит о Лопехине следующее: “Это человек нового мышления, новой формации. Такие сейчас очень нужны в стране. У нас мало талантливых менеджеров”.

В спектакле, помимо Раневской — А. Захаровой и Лопехина — А. Шагина — еще не-

сколько превосходно сыгранных ролей. Это прежде всего Гаев А. Збруева, который постоянно подчеркивает, что он человек 80-х годов, ему самому в этом видится, должно быть, большой смысл, а зрителю смешно. “80-х годов” — какая древность! Не очень понятно, какие же 80-е имеет в виду сам режиссер, — XIX века или XX? Есть намеки на то, что все-таки XX. А уж это действительно древность. Гаев многословен, постоянно улыбается и совершенно не ощущает угрозы, которая нависла над его именем. Впрочем, этой угрозы не ощущает и его сестра Любовь Андреевна. Они оба живут как-то очень рассеянно. Их внимание постоянно рассредоточено. Болтают, чем-то восторгаются, что-то поругивают. Но в сущности все это вздор. Оба — очень несерьезные люди. Люди, которых не жалко.

Еще один человек из прошлого, еще гораздо более древнего, — Фирс в исполнении Л. Броневого. Как заведенная марионетка, он ходит за своим барином и следит, достаточно ли тепло тот оделся, и все время бормочет о способе, которым раньше сушили вишню. Но это тоже воспринимается комично и абсурдно.

Вообще к прошлому М. Захаров относится безо всякого сожаления. Вышучивает своих героев почему зря. Конечно, если речь идет о 80-х годах XX века, то чего уж тут жалеть. Впрочем, точно это не обуславливается. Можно понимать и так, и этак. Но все же Захаров себе в свидетели приглашает самого Чехова, который утверждал, что писал комедию, а не драму. В советские времена из “Вишневого сада”, как правило, выходила драма. А сам образ сада обрастал множеством разнообразных смыслов, одним из которых была красота, в общем, нечто возвышенное. И речь шла о прошлом русского дворянства, к которому советская интеллигенция относилась чрезвычайно трепетно. Сейчас мы потеряли это чувство преклонения перед дворянскими усадьбами. Время элегических воспоминаний ушло. “Вишневый сад” тоже потерял свою элегичность. И когда мы видим на сцене эту пьесу, которая играет как драма, то становится скучно. Скучно оттого, что все это уже тысячу раз было, что драма эта заигранная, что лить слезы по поводу продажи имения Раневской уже не хочется.

Полина Богданова

Происхождение доноса

“Павлик — мой бог” Н. Беленицкой в Театре им. Йозефа Бойса

История гибели Павлика Морозова, пожалуй, идеальна для театра. Она связана с выигранными драматическими ситуациями, укладываемыми в известный список тридцати шести основных сюжетов, к которым, по мнению многих, сводится содержание литературных произведений (список можно найти, например, в статье А.В. Луначарского, опубликованной в его сборнике “Театр и революция” в 1924 году). В самом деле, тут и “месть близкого человека за другого близкого человека”, и “ненависть к близким”, и “пожертвование близким человеком во имя идеи”. Фабула заставляет вспомнить и понятие Эдипового комплекса; она, подобно античному варианту, тоже обросла легендами и мифами. Неслучайно о пионере-герое слагались песни, пьесы, повести, даже симфоническая поэма и опера.

Пьеса “Павлик — мой бог”, написанная молодым драматургом Ниной Беленицкой и поставленная Евгением Григорьевым в Театре имени Йозефа Бойса — попытка не только художественно воплотить мифологизированный сюжет в свете новой идеологии и новых фактов о жизни и смерти героя, но и использовать в этом воплощении новый театральный язык.

Спектаклю предшествовала своеобразная реклама: якобы автор пьесы использовала в написании произведения собственную боль, лично пережитый опыт. В аннотации спектакля на страничке театра имени Й. Бойса в “Живом Журнале” написано: “Драматург Нина Беленицкая из глубоко личной истории сделала талантливую пьесу. В детстве она мечтала написать жалобу на собственного отца, и образ Павлика Морозова казался ей необыкновенно привлекательным: “Как и мой, отец Павлика ушел из семьи, оставив жену и детей без какой бы то ни было помощи”.

Такой подход предопределил жанровые особенности спектакля: получилось полудокументальное представление с элементами перформанса, хеппинга. Соответственно, и сыграно оно не в театре, а в актовом зале известного проекта “Фабрика” (в промышленном здании, приспособленном для мероприятий, посвященных современному искусству).

Едва зрители успевают рассестись, со второго ряда поднимается небольшого роста девушка (актриса Мария Костикова) и объявляет, что “ищет пожилого мужчину для длительных отношений”. Ищет она... отца, поскольку собственный папа покинул ее с маленькой больной сестренкой, ушел от матери к другой женщине.

Девушка перебирает оставшиеся от отца старые вещи, одежду, предлагает зрителям примерить и купить поношенные куртку и халат. Названивает отцу — тот безжалостно бросает трубку.

Фигура отца обобщенная — он и чиновник крупный, и коррупционер-взяточник, и притворяющийся безработным алиментщик с импортной машиной и золотыми часами.

Таня — так зовут героиню — принимает решение написать на своего папу донос. Она ищет морального оправдания своему решению и ухватывается за историю Павлика Морозова: “Павлик — бог детей, преданных родителями. Он первым предал в ответ. И восстановил справедливость”.

На экране мелькают кадры современной деревни Герасимовка, где как раз идет заупокойная служба в связи с годовщиной смерти Павлика Морозова. Крупным планом — статуя легендарного подростка. И тут из глубины сцены появляется вымазанный гипсом паренек с окровавленными босыми ногами. Это — оживший памятник юному герою, сам Павлик Морозов (Донатас Грудович). Он предлагает девушке поехать с ним в его деревню, что в зауральской тайге, в Тавдинском районе под Тюменью.

Таня приезжает и здесь, на месте происшествия, пытается выяснить истину о поступке Павлика: читает (вслух) прозаические и стихотворные произведения, изучает документальные, архивные материалы. Вместе с Павликом они приходят к противоречивым выводам. С одной стороны, выходит, что Павлик вроде и не доносил на отца (физически не мог прошагать двое суток по тайге до районного центра), а выступил лишь свидетелем на суде, а убийство было подстроено, в соответствии с версией литератора Ю. Дружникова, секретными службами для того, чтобы вызвать гнев народа против кулаков.

С другой стороны, виртуальный Павлик в шутку принимает девушку в пионеры (она не успела вступить в пионерскую организа-

цию, поскольку вышла из октябрятского возраста в год распада Советского Союза) и призывает ее совершить то, что не смог в свое время реально совершить он сам: "...Хоть ты не подведи. Сделай все по-человечески. Засади своего лет на восемь. Я тебе подскажу, как. Напиши вашим чекистам — в отдел по борьбе с коррупцией..."

Если Таня повторит мученический путь легендарного героя, она станет, как и Павлик, в глазах простых людей чудотворцем: оказывается, в Герасимовке взрослые и дети верят в чудотворную силу героя и кладут записочки с желаниями за ограду его могилы. Персонажи спектакля предлагают и зрителям писать записки с заветными желаниями и складывать их в ведро из-под клюквы.

В конце концов, Таня пишет на отца донос во все инстанции — но, увы, судом это может закончиться лишь в мечтах — не то время...

Режиссер спектакля Евгений Григорьев — земляк юного героя. Как указано в программе к спектаклю, "он родился в 70 километрах от Герасимовки, ходил в школу имени Павлика Морозова и даже снимал о нем репортаж, когда работал на екатеринбургском телевидении".

Специально для спектакля режиссер снял на специально сконструированную установку из шести видеокамер панорамные "виртуальные декорации" — картины из современной жизни Герасимовки. Они демонстрируются одновременно из шести проекторов на экраны, полукругом окружающие сцену. Унылые улицы села, школа, могила Павлика с памятником. Пожилые женщины нестройными голосами, перевирая слова, поют "Москву майскую" — песню, родившуюся в пору сталинских репрессий.

В целом перформанс получился зрелищным: сюрреалистический грим Павлика, лежащий на сцене открытый гроб, сыплющаяся из ведра, в зловещем свете, клюква в момент рассказа об убийстве на лесной тропе Павлика и его братишки Феди — все эти

детали не дают публике заскучать.

Кроме бытовых видеокадров, на экране мелькают сцены из пионерских сборов, многочисленные тексты произведений о Павлике, звучат стихи и песни о нем, демонстрируется интервью с композитором — автором одного из посвященных герою произведений.

Однако, пожалуй, изобилие документального материала все же не до конца перерастает в художественное явление и большей частью выглядит лишь иллюстрацией к драматическому тексту. Заснятые кадры порой выглядят случайными, необязательными: можно было снять эти кадры, а можно было и другие, или в другом ракурсе... Применение документального материала здесь можно сопоставить с соответствующим приемом из спектакля Алвиса Херманиса "Рассказы Шукшина", перед созданием которого также была совершена экскурсия в места, где происходит действие, — в алтайское село Сростки. Постановочная группа под руководством рижского режиссера привезла с родины Василия Макаровича лишь фотоснимки — портреты сельских жителей, и использовала их в качестве задников в декорациях различных эпизодов. Тем не менее эти простые на первый взгляд фотографии удивительным образом попали в "яблочко", создали мощный резонанс с происходящим на сцене и произвели глубокое художественное воздействие на зрителей.

Возвращаясь к спектаклю "Павлик — мой бог", надо отдать должное актерам: Д. Грудович и М. Костикова полностью перевоплотились в своих героев, вдохнули жизнь в фантастическое содержание, поддерживают напряжение и интерес на протяжении всего представления.

Думается, что, не претендуя ни на революционные художественные, ни тем более на документально-исторические открытия, спектакль этот послужит для молодого творческого коллектива хорошей школой в деле создания и воплощения неординарных драматических произведений.

Ильдар Сафуанов

Как венчался Аполлон с Тамерланом

*"Волки и овцы" А.Н. Островского
в Театре-студии н/р О. Табакова*

Ближайшие по времени "Волки и овцы" — пленительный спектакль Петра Фоменко, своеобразная "Чайка" его "Мастерской". Это был полный мудрого лукавого снисхождения взгляд на человеческую природу, несовершенную в принципе. "Волки и овцы" образца 2009 года в

трактовке гораздо более молодого Константина Богомолова — спектакль жесткий, задорный и злой, безапелляционно подчеркивает: человеческая природа не заслуживает снисхождения, и “волки”, и “овцы” тут стоят друг друга.

А вот вам, дескать, и пример из жизни России, которую мы потеряли (или которую вот-вот обретем), — первое десятилетие прошлого века (действие передвинуто именно в это время), в которое первое десятилетие века нынешнего смотрится, как в зеркало. Великие махинаторы в православных рясах, бизнесмены с чекистскими погонами, монашки-прелюбодейки — оборотни в погонах и сутанах населяют это Замоскворечье-Зазеркалье.

“Духоподъемные” немецкие песни куют в душах бодрый настрой нации, “встающей с колен”. Чернорубашечник Павлин Савельич (Ильяс Тамеев) наводит последний лоск в стойках праведницы Мурзавецкой: иконы (стулья) висят ровно, лампадки (свечи) горят ярко. “Осподи, дай огня” — просит у спинки стульев пропащий племянник Мурзавецкой, пьяница со сломанной волей (Дмитрий Кучичков). Прикуривает: “Спасиб-те, Хосподи”. Под ногами у него вьется преданный “пес Тамерлан” — истовая, платочком покрытая бабенка (Яна Сексте), которая нутром чувствует, когда барину особенно худо с похмелья, и ревнует к людям, точно недоумевая, что ему, голубиной душе, делать среди этих крокодилов. Огрызается недотрогой на чужое прикосновение, скулит, когда Аполлон неумело “сватается” к Купавиной, а уж как ждет его, припав к земле с замеревшим сердцем, вообще не передать. Однажды его неутомимой тетушке, не знающей, как с рук сбить это вечно пьяное сокровище, привидится, как венчают Аполлона с Тамерланом (в роли Тамерлана на сей раз является настоящая такса, с достоинством несущая свою фату). А как пристрелят Тамерлана, сопьется Аполлон окончательно, вззоет псом на луну и будет ждать очередную миску с пойлом. Видно, встать с колен дано не всем.

По дому бродит родственница Мурзавецкой Глафира (Анна Чиповская) — ложная скромница в сереньком платьице, с поджатыми губками и порочным взглядом. Ее неспешная, подробная, какая-то даже несуетная сцена объяснения с Лыняевым — ну просто мастер-класс по заарканиванию нужного ей мужчины. Учитесь, дамы, строчащие в женском “глянце” статейки на аналогичную тему. Ее тактика имеет успех — вот уже бьется в сетях брачного договора миляга Лыняев (Павел Ильин), убежденный холостяк и богач, а главное, пронизательный же человек. Бьется, но пикнуть не смеет.

Образ дома венчает портрет ее хозяйки — Мерыпы Давыдовны Мурзавецкой в исполнении Розы Хайруллиной. Самая, наверно, известная актриса российской провинции с конца прошлого сезона украшает труппу театра Олега Табакова, привнося в эту крепкую и ладную актерскую артель пронзительную интонацию какого-то инопланетного существа и уж точно не бытовой, страшноватой игры. Жгучий мрак в ее глазах, гипнотизирующий змеиный взгляд и хрустальный, чуть ли не детский голосок оскорбленной невинности точно сгущает пространство вокруг себя — такие особы завлекают в секты и ломают волю. Не зря же Павлин Савельич, задыхаясь от содрогания, пытается обороняться с топором от барыни, которой “приспичило”. Но и топор не помогает.

В здоровом теле — здоровый дух. Ни одно “дело” — ни одна липовая бумажка, ни один подлог, ни одна махинация — не обходится без бодрого, делового совокупления, всегда одинакового, точно обязательная программа. Герои Островского повязаны этим свальным грехом, точно сорокинские опричники из знаменитой антиутопии. Едва успевая застегнуться, мечется делегата Вукол Чугунов между истовой монашкой Мурзавецкой в черной комбинации и томной волоокой красавицей Купавиной (Олеся Ленская) в сексапильном белье — крутит взаимоисключающие делишки: Мурзавецкой состряпать подложные письма, от Купавиной получить пустой вексель с подписью. Потому как дома его ждет сын-олигофрен (Андрей Фомин), глубоко беременная жена с младенцем на руках и фальшивым векселем в его пеленках, а деньги не пахнут.

Едкая смесь религиозного мракобесия и нацистского духа разлита в этом “Замоскворечье” образца XXI века. Спектакль раскрашен в цвета нацистской символики (бело-красно-черный), озвучен нацистскими маршами, осенен тучей крестов, которые кладут, оборотаясь к подвешенным стульям, простым или с позолотой. В этой мутной водичке отлично чувствует себя Василий Беркутов, господин из самого Петербурга (Сергей Угрюмов). За спиной у него высочайшие покровители, впереди выгодная сделка — покупка леса, который вот-вот взлетит в цене. А для крупного бизнеса все

средства хороши — хоть мелких конкурентов тряхануть, хоть в депутаты баллотироваться (кто же за такого орла не проголосует), хоть жениться. Когда надо — ласковый, вкрадчивый, когда надо — стальной, когда надо — друг детей (машинку младшему Чугунову прихватить не забыл в подарок, когда шел “трясти” Чугунова-старшего), а когда — и твердая рука, наводящая порядок, мечта миллионов.

В деловой поездке его сопровождает выдуманный режиссером “человек Беркутова”, Славик (Вячеслав Чепуренко) — ладный юноша, перспективный сотрудник, безотказный спецгент. И руку под табачный пепел, стряхиваемый боссом, подставит — не моргнет, и любое препятствие устранил, и обыск произведет, не меня светящегося выражения лица: служу, дескать, Отечеству! Ну а сам Беркутов, подтянутый, немногословный и жесткий, вполне тянет на крупный чин гэбиста. Облапошенная вдова Купавина (читай — Россия) с удовольствием опирается на

сильную руку, не задумываясь, в какой капкан лезет.

Вслед за Чеховым, которого сегодня решительно очищают от романтически принятых интонаций “положительно прекрасных людей”, пришел черед Островского — его все реже и реже ставят в духе бытовых комедий с чаепитиями да верандами. Константин Богомолов не просто подчеркивает актуальные аллюзии Островского. Он точно криком кричит, жирно, внятно, безапелляционно выделяя то, что его не просто волнует — бесит. Не заметить эту брошенную перчатку решительно невозможно. Но, слава богу, делает он это не с пафосным брюзжанием правдоискателя, а с веселым куражом свободного человека. Актеры кайфуют в этом спектакле, а это уже ни в какой концепции не пропишешь. Так, смеясь, можно не только расставаться со своим прошлым, но и предупреждать жутковатое будущее. Расхотаться ему в лицо — а что нам еще остается?

Ольга Фукс

Бульварная комедия

“Дзинрикия” А. Галина¹ в “Современнике”

Александр Галин — один из постоянных авторов (а с некоторых пор еще и режиссеров) этого театра, где в разные годы шли многие написанные им пьесы, а две — “Аномалия” и “Аккомпаниатор” — были поставлены самим драматургом. Теперь к ним прибавилась еще одна.

Первое, на что обращаешь внимание, едва войдя в зрительный зал, — это воспроизведенный на сцене фрагмент Чистопрудного бульвара, по которому тебе пришлось буквально несколько минут назад добираться до театра. Те же тяжелые черные скамейки, чугунные ограды, да и контуры памятника Грибоедову, расположенного у ближайшей станции метро, угадываются за окутывающим сцену белым прозрачным занавесом. Пройдет несколько минут, и действие переместится на Пушкинскую площадь. Вследствие чего по импровизированному экрану, укрепленному по всему периметру игровой площадки, побегут знакомые многим кадры с видами одной из центральных улиц нашего города (видео Артура Гимпеля, Александра Александрова). “Грибоедов” же совершит поворот вокруг собственной оси, и вот перед нами уже памятник другому Александру Сергеевичу — Пушкину (сценография Виктора Шилькрота).

Так между двумя классиками отечествен-

ной литературы и будут “балансируются” события спектакля, о премьере которого “Современник” известил столичных театралов в первые дни наступившего сезона. И эта новость не могла не заинтересовать. Уж больно замысловато название пьесы Александра Галина, да и тему будущего сценического действия театр и драматург заявили самую что ни на есть актуальную, животрепещущую, как говорится, с пылу с жару, пообещав “высказаться” по поводу нынешнего экономического кризиса. И почитатели “Современника”, которым как раз и дорого это неравнодушное отношение театра к тому, что происходит вокруг, были вправе ждать от его коллектива неординарности подобного “высказывания”.

На практике же все оказывается совсем не так, а гораздо проще. Если не примитивней.

Слово “Дзинрикия” в переводе с японского языка означает всего-навсего “рикша”. А сам спектакль, в котором все разговоры и впрямь ведутся вокруг пресловутого, уже

¹ Опубликована в предыдущем номере. (Ред.)

успешного набить оскомину кризиса, и чей жанр заявлен, как “московская история”, что изначально предполагает хотя бы какую-то глубину, сильно напоминает комедию. Причем отнюдь не “высокую”. А самую типичную комедию положений, призванную, по всей видимости, только веселить публику.

В этом, наверное, нет ничего предосудительного. Ведь забавные ситуации, способные озадачить и вызвать смех зала, в спектакле действительно присутствуют. К примеру, нелепым кажется уже само ремесло рикш, которым промышляют потерявшие постоянную работу главные действующие лица спектакля. Комичны и сами герои спектакля: бывший служащий банка бухгалтер Саша (Александр Хованский) и бывший пиарщик Вадим (Андрей Аверьянов). Один скромн и застенчив, желая любой ценой сохранить романтически-нежные отношения с учительницей Анной (Елена Плаксина). Другой — нагл и напорист и постоянно наставляет приятеля на путь истинный, уговаривая его не упускать подвернувшегося ему шанса поправить свое материальное положение благодаря авантюрному знакомству с некоей Леной (Виктория Романенко), дочерью богатых родителей. В результате, как ни трудно догадаться, он сам пользуется данной возможностью, составив пару этой

развязной и малообразованной девице, принадлежащей к разряду “новых русских”.

Вот, собственно, и весь сюжет, воспринимаемый залом довольно странно. Иногда часть зрителей смеется, но, по всей видимости, больше из стремления поддержать артистов, изо всех сил старающихся им понравиться. А кто-то не выдерживает и уходит со спектакля, не считаясь даже с заплаченными за билет деньгами. Уходит, вероятно, сочтя себя обманутым, получив вместо серьезного разговора — анекдот, герои которого постоянно пьют пиво, кривляются и разглагольствуют о чем угодно, только не о том, как элементарно выстоять в нелегких обстоятельствах кризиса.

Не пристроиться повыгодней, а именно выстоять. Но ничего этого в спектакле нет. И, вообще, неясно, что хотел поведать миру драматург и режиссер Александр Галин. Может, спешил посоветовать нам воспринимать все трудности шутя?

Все было бы хорошо, если бы на борьбу с этими самыми трудностями не уходило драгоценное время твоей единственной жизни. Жаль его трагич и на просмотр таких спектаклей, как “Дзинрикия”, которые, по оценке одной из коллег, равным счетом “ничего не дают ни уму, ни сердцу”.

Майя Фолкинштейн

Поддельные деньги и неподдельные чувства

“Лавстория” по пьесе О. Мухиной “Любовь Карловны” в Другом театре

Иногда посмотреть неудачный спектакль бывает поучительнее, чем удачный. Начинаешь думать, в чем причина: вроде и актеры добросовестно играют, и режиссер старается и горд на выдумку, и автор чуть из кожи не вылез, чтобы заинтересовать публику. Может быть, воплощена пьеса не так, как задумывал автор? Такая мысль мелькала во время просмотра “Лавстории” по пьесе Оли Мухиной “Любовь Карловны” в постановке Оксаны Цехович.

Говорят, что О. Мухина в самом деле была разочарована воплощением ряда своих пьес в театрах и долгое время не писала для театра, и театры, за неимением новых, стали активнее ставить ранние ее произведения. Вот и пьеса “Любовь Карловны” написана автором в возрасте двадцати одного года.

Уже в этом возрасте у людей бывает некоторый жизненный опыт, но преломлен он в пьесе весьма своеобразно. Спектакль состоит из фантазий и видений, а может, и фрагментов реальной жизни чудаковатой скучающей девицы Холли, которую в самом деле вырази-

льно и метко сыграла Ирина Рахманова. Героиня во время поездки в Париж встретила с неким Ивановым и без памяти влюбилась в него. У нее достаточно бурная личная жизнь — кроме рассудительного друга Горноцветова (Антон Федоров), еще шумная и бойкая подруга Бегония (Дарья Айрапетова) и куча приятелей, с которыми она довольно бестолково и разгульно прожигает жизнь: в постановке это достаточно емко выражено парой метафор — герои по очереди проводят время в установленной на сцене старомодной ванне с пышными ножка-

¹ “Современная драматургия”, № 1, 1994 г.

ми и то и дело перебрасываются крупными апельсинами. Тем не менее и в этой суете Холли не может забыть парижского возлюбленного. А между тем она знакомится с милиционером (колоритная работа Дениса Гнедовца), очаровывает его и шутки ради забирает все его сбережения, якобы для того, чтобы прокормить своих несуществующих детей. Но, получив деньги и выйдя от нового знакомого, тут же разбрасывает купюры по сцене и даже первым рядам зрительного зала. Так вот дурачится. Заглавный персонаж — соседка Любовь Карловна — в спектакле живьем не участвует — она, оказывается, покойница: лишь мельком появляется ее призрак (Юлия Капустьян). Этим появлением предвосхищается неожиданная смерть Холли, которой и завершается произведение.

Такого рода пьесы, где перемешаны явь и сны, фантазии и видения, разумеется, появились не вчера: достаточно назвать Мориса Метерлинка (“Слепые”, “Смерть Тентажиля”), а в более или менее современной отечественной драматургии — “Фантазии Фарятьева” Аллы Соколовой.

Постановщики постарались воплотить пьесу “Любовь Карловны” современным театральным языком. Говорят, в этом спектакле слова не важны — важен общий дух, настрой. Слова и действия второстепенных

персонажей и создают такой фон, атмосферу вялых развлечений. Все мизансцены построены вокруг центральной героини. Постановка расцвечена популярными нынче выразительными средствами: например, на экране мелькают кадры писания фломастером женской рукой различных слов, ассоциативно связанных с любовными переживаниями, на стенах висят газетные вырезки. В звуковом оформлении много современной музыки (композитор Александр Айги).

Главный недостаток спектакля, делающий его изрядно скучным, — все же драматургическая основа. Несмотря на довольно любопытный и выпукло сыгранный типаж скучающей молодой женщины, драматизм ее судьбы не выглядит достаточно убедительным — происходящие с героиней события вряд ли могут вызвать сопереживание: ну, скучно ей, ну, хочется романтической любви. Но она никак не борется с препятствиями, а вяло погибает, и переживаемое ею меркнет в сравнении с обилием проблем в окружающей нас действительности...

После спектакля удалось взглянуть на разбросанные под креслами первого ряда купюры. На красной было написано: “Сто дублей”. Деньги невсамделишные, шуточные: такие продаются в газетных киосках. Но игра Ирины Рахмановой, воплощаемые ею чувства все же были всамделишными.

Ильдар Сафуанов

Вещь главнее человека?

“Рыдания” К. Бизё в театре “Практика”

“Практика” и на этот раз верна своим принципам: пьеса современная, обязательно актуальная и публике неизвестная. Эта пьеса (в оригинале “Latent”, буквально: жалобы, сетования), которую поставил здесь Виктор Рыжков, у нас еще не шла. И даже имя ее автора мало что нам говорит.

Кшиштоф Бизё — драматург, сценарист, прозаик. Ему еще нет сорока. Он популярен в Польше, его пьесы переведены на венгерский, немецкий, сербский, чешский, французский языки. Можно сказать, он постепенно занимает место Ингмара Вилквиста, которого еще недавно так активно ставили. Интересно, что оба они начали писать пьесы лет в тридцать, уже утвердившись в своих первых профессиях. Вилквист — университетский профессор, академический ученый, его область — история искусств. Бизё — архитектор, владелец бюро реставрации памятников архитектуры; кроме того, он преподает в Щецинском политехническом институте.

Пьесы Бизё — находка для камерного театра. В них очень мало персонажей, обычно два-три, они не требуют больших сценических площадок и значительных постановочных затрат. Чтобы быть услышанным, не обязательно орать. Но надо добиться, чтобы тебя слушали. Бизё это удастся, и мы, внутренне сжимаясь и стыдясь, отмечаем сходство с персонажами. Они не гангстеры и не герои, не олигархи и не красавцы соблазнительницы. Обычные люди, бьющиеся о жесткие ребра социума, страдающие от ближних и дальних, наконец — от самих себя. Они жалуются и клячат, поддаются соблазнам, их жаль, хочется предостеречь, дать им — как

косточку бесхозному псу — толику человеческого тепла. “Немного теплого куриного помета / И бестолкового овечьего тепла / — Я все отдам за жизнь: мне так нужна забота, / И спичка серная меня б согреть могла”, — молил Осип Мандельштам три четверти столетия тому назад. С тех пор в отношении тепла ничего не изменилось, люди как нуждались в нем, так нуждаются и сейчас. Об этом — пьесы Кшиштофа Бизё.

Первая его пьеса называлась “Поговорим о жизни и смерти”. Действующие лица — мать, отец и сын. Они живут в одной квартире, живут плохо, каждый сам по себе, общение сводится к коротким фразам вроде “Я тебе позволю” или “Будешь обедать?”. Кажется, их мало что объединяет. Чтобы они ощутили себя семьей, должна была случиться беда. Горе делает их близкими.

“Рыдания” — тоже пьеса семейная. Ее герои, вернее, героини — мама, дочка и бабушка. На фестивале “Новая драма-2008” Владимир Рыжаков делал читку этой пьесы с тремя актрисами. В спектакле все роли играет Светлана Иванова. Пьеса это допускает, поскольку весь текст построен на монологах, персонажи не общаются друг с другом напрямую.

...Маму, сорокалетнюю Юстыну, сократили, и она не может найти себе работу. Ужасная травма! Она чувствует себя выброшенной из жизни, совсем как одноглазый помоечный кот, которого она приносит в дом. Она лечит его, кормит, укладывает с собой спать — словом, дает то, чего так недостает ей самой: ведь ни муж, ни дочь не помогают ей справиться с ситуацией. Монолог женщины полон горького разочарования. Она никому не нужна. Единственное, что может ее спасти, — это увиденное в магазине серое пальто. Красивое теплое пальто, которое так ей идет! Пальто как талисман, как символ новой — счастливой — жизни. “...Утром у меня опять дрожали ноги, и никакой прозак не помогал. Все стало ясно: я должна иметь это пальто, я должна иметь это пальто, я должна иметь это пальто. А потом, а потом? А потом я это сделаю. Я напишу короткое резюме о себе и отнесу в несколько фирм. Я давно хотела это сделать, я давно хотела это сделать, но сейчас я сделаю это точно. Как войду в какой-нибудь офис в этом пальто, все будут на меня по-другому смотреть. Оно меня защитит, оно меня защитит”.

И Юстына тайком выносит из магазина это пальто, попросту — крадет...

Дочь, восемнадцатилетняя Анна, тоже недовольна своей жизнью. Инфантильный тинейджер, которого все раздражает: запахи кухни,

мамины таблетки, папины удочки, то, что одноклассница скопировала ее, Анины, голубые волосы... Все — дебилы, кругом — отстой. Этому ужасному миру должно же что-то противостоять? Так и есть: у Анны тоже своя мечта — умопомрачительные джинсы, увиденные в магазине. “Я закончила разговаривать с Аськой и опять слышу эту вонь. Ну понятно, суббота, обед, мать в кухне готовит бигос, отец отмокает в ванной, реальный Сайгон. Каждую неделю одно и то же, каждую неделю. Если бы не эти брюки, я бы точно свалила. Незачем жить. Вынесла мусор, ну, там, прогулялась, подумала о них, и настроение улучшилось. Джинсы: золотые вставки, красные блески. Ни у кого таких нет, ни у кого”.

Ради джинсов Анна согласна если не на все, то на очень многое. Значение вещи, обыкновенного предмета гардероба, укрупняется до космических размеров. А сама вещь приобретает власть над человеком, становится фетишем — ни дать ни взять шинель Акакия Акакиевича.

И только Зофья (мать Юстыны и бабушка Анны) думает обо всех и хочет помочь всем. Она осталась одна, но продолжает общаться с умершим мужем, все время с ним разговаривает. Ее мечта — выиграть денег в лотерею. Она уверена, что отгадала секрет: выигрышные цифры через сколько-то лет повторяются. И она обязательно получит много денег. Так много, что хватит на все: на могильный памятник черного мрамора покойному мужу, помощь безработной дочери, подарок внучке — и еще бедным останется. Зофья наивна и добра, она готова помочь даже выгнанной из дома девице-наркоманке, за что и поплатится. Как говорится, ни одно доброе дело не остается безнаказанным.

Три поколения — три отношения к миру, к окружающим. Юстына разочарована, не доверяет. Анна смотрит свысока, презирает. Зофья — оптимистка, полна надежд. Светлана Иванова на пути от монолога к монологу (от мамы к дочке, потом к бабушке) преобразуется внешне и внутренне. Режиссер дает ей на это минуту, занимая наше внимание экраном. Кадры и ракурсы подобраны безупречно! Интермедия между мамой и дочкой: на экране прокручивается дефиле длинноногих манекенщиц на очень высоких платформах и безумных каблуках. Они все одинаковы, их лица стерты. Это массовка, она подчеркивает не индивидуальность, а безликость. Человек — всего

лишь вешалка, рамка для вещей. Вещь затмевает обладателя, становится более значимой, чем ее владелец.

Второй раз — перед бабушкой, а потом и третий, в финале, экран снова заполняют женщины, но совсем по-другому. Это галерея женских портретов — фотографических, живописных, современных и написанных давно умершими художниками. Мир неповторимых индивидуальностей, галерея характеров, “доска почета” Женщины. Эти киноинтермедии прекрасно работают на авторский замысел.

Сыграть три таких разных роли, даже выучить три многостраничных монолога — работа труднейшая. Светлана Иванова — идеальная актриса для современной драмы. В каждом спектакле она как чистый лист, у нее нет штампов. В “Рыданиях” она легко перевоплощается в сорокалетнюю маму и юную дочь. Пластика, голос, отношение к жизни — все у этих женщин разное. Юстина скованна, истерична, говорит без остановки, повторяя по нескольку раз одни фразы, как заклинания. Перескакивает от одного к другому, говорит жестким голосом, на полном серьезе — а в зале смех.

Анна тоже тараторит, весь ее монолог — это еще и танец, непрерывное движение. Ее волосы распущены и волнуются в танце. Прозрачные белые одежды подчеркивают изящные линии тела, девичью грацию и свободу. Презирая всех, Анна остается, по сути,

обыкновенной инфантильной девчушкой, биологически настроенной на радость.

С пожилой Зофьей сложнее. Актрисе еще далеко до возраста персонажа. Возможно, режиссер и не ставил ей задачи сыграть шестьдесят семь лет, указанных автором. Ну что ж, здесь не Малый театр. Никакого грима, ничего старушечьего. Актриса сидит на стуле, в руках баян, на котором она не играет. И только проговорив весь свой монолог, она уходит, по-стариковски волоча за собой свой стул. Единственное свидетельство возраста...

Под конец несколько слов о переводе. Перевела пьесу Ирина Киселева, и что ей удалось лучше всего, так это язык Анны — молодежный сленг. Естественно, Киселева сама молода, и кое-где виден ее недостаточный переводческий опыт. Юстина говорит о своих походах к врачу, но правильнее было бы сказать: к психотерапевту (это следует из контекста). Она видит во сне себя девочкой, которую отец спрашивает об отметках и просит показать “свидетельство”. Правильнее — дневник. Таких небрежностей несколько, но самое загадочное — *гостинка*, которая есть в пьесе, но никто не знает, что это такое.

Помимо “Рыданий” Ирина Киселева перевела еще одну пьесу Кшиштофа Бизё, “Токсины” — пять диалогов для двух мужчин разного возраста. Сборник современной польской драмы, куда включены эти две пьесы, выходит в издательстве НЛО.

Светлана Новикова

Смертельный карнавал

“Приглашение на казнь” В. Набокова в Молодежном театре

Этот роман, одно из самых загадочных произведений Владимира Набокова, написанный под явным влиянием Достоевского, содержит красочные, экспрессивные образы, которые так и просятся на сцену, обещают, при надлежащем воплощении, “яркое впечатление и поучительное зрелище”.

Спектакль Российского академического Молодежного театра по этому роману в постановке Павла Сафонова (инсценировка Михаила Палатника) не обманывает ожиданий: исполнители центральных ролей — приговоренного к казни Цинцинната Ц. (Евгений Редько), палача мсье Пьера, то бишь Петра Петровича (Петр Красилов), директора тюрьмы Родрига Ивановича (Александр Гришин) и адвоката Романа Виссарионовича (Илья Исаев) — наполняют образы сочными подробностями, живописными красками,

вдыхают в них жизнь.

Про роман В. Набокова можно было бы сказать, что это — “Преступление и наказание”, переписанное Ф. Кафкой (хотя Набоков и отрицал знакомство с “Процессом” и “Замком” на момент написания своего романа). Уже выбор имен заставляет вспомнить героев как русского, так и австрийского писателя. Сочетание “Цинциннат Ц.” типологически сходно с “Йозефом К.”, как именовался герой романов Кафки. Тюремный надзиратель Родион (второе воплощение Родри-

га Ивановича) и адвокат Роман заставляют вспомнить Родиона Романовича Раскольникова, а палач Петр Петрович — и следователя Порфирия Петровича, и присяжного поверенного Петра Петровича Лужина из романа Достоевского. Имя жены героя Марфиньки (Янина Соколовская) такое же, как у покойной жены Свидригайлова.

Как утверждал сам В. Набоков, это — “самый сказочный и поэтический” из его романов. Утверждение это оправдывается яркостью и экстравагантностью образов: среди персонажей — оборотни и чудачки. Важное место в сюжете занимают фантастические, чуть ли не голевские видения главного героя. В некоторых сценах (например, первого свидания Цинцинната с женой и ее родней) сон и явь смешиваются в фантазмагорические кошмары, напоминающие эпизоды романов Кафки и предвосхищающие картины из пьес Ионеско.

Своеобразны художественные средства создания образов в романе: персонажи наделены избыточными, раблезианскими качествами и свойствами; благодаря этому роли основных действующих лиц весьма выигрышны для сценического воплощения.

Например, П. Красилов в роли мсье Пьера, ассоциирующегося с Пьеро — персонажем старинного ярмарочного, балаганного театра, эффектно воспроизводит на сцене все упомянутые в романе трюки: показывает карточные фокусы, рассказывает анекдоты, зубами поднимает стул. Родриг Иванович и Роман Виссарионович предстают на сцене упоенными своей пошлостью слащавыми идиотами. Печать порока отчетливо читается на лицах матери и жены героя.

Пространственное решение спектакля (сценограф Николай Симонов) довольно просто: экономное убранство объемистой сцены РАМТ позволяет интерпретировать ее и как тюремную камеру, и как другие места действия: помещения и даже открытые участки — сад, площадь с эшафотом.

Центральная декорация представляет собой фрагмент высокой стены из рифленого шифера, с дверью и небольшим окошком высоко вверху. Под окошком — огромный черный паук. Паук не настоящий, а игрушечный: время от времени бородатый Родион подтягивает его на нитке поближе к окну. Где-то в вышине висит изображение луны на темном небе: за стенами тюрьмы как будто всегда ночь. Зато в камере очень светло: это позволяет сделать разыгрываемую персонажами буффонаду (“карнавал шутов и клоунов”, как написано в про-

граммке) еще ярче. Искусная игра освещения (художник по свету Андрей Изотов) парадоксально построена по контрасту с содержанием, по законам контрапункта: кроваво-багровые оттенки доминируют в праздничных, казалось бы, сценах банкета у городского начальства, а в минуты восхождения на эшафот свет холодный, голубой.

Разумеется, роман не был написан для сценического воплощения (хотя многие исследователи указывали на обилие чисто театральных художественных приемов в этом произведении), и далеко не все его содержание может быть полноценно перенесено на подмостки. Постановщики вполне целесообразно ограничиваются воссозданием некоторых ключевых элементов содержания и атмосферы произведения.

Один из лейтмотивов спектакля — ощущение искусственности, фальшивости всего, что окружает главного героя. Начиная с поддельного паука, такому эффекту служат многие детали облика и поведения персонажей. Например, пестрый, чуть ли не клоунский грим Родрига Ивановича с Романом Виссарионовичем и мсье Пьером, и Марфиньки с матерью главного героя, Цецилией Ц. (Татьяна Матюхова). Густо загримирована и выглядит намного старше подросткового возраста и исполнительница роли Эммы, дочери директора тюрьмы (Мария Рыщенко). На вечеринке у заместителя городского головы мсье Пьер щеголяет в роскошном фраке, натянутом на голое тело.

Порой кажется, что все происходящее — не явь, а кошмарный сон главного героя: например, при посещения узника семейство его жены втаскивает в камеру домашнюю мебель и утварь (эпизод сильно похож на сцены из романов Кафки).

В переработке романа в спектакль заметны две тенденции. Во-первых, театр постарался втиснуть на подмостки все наиболее, на первый взгляд, выигрышные ситуации, как, например, то же взгромождение в камеру домашней мебели или сцены свиданий героя наедине с матерью и женой, или эффектную концовку с громозвучным падением эшафота. Но буквальный перенос прозы в театральное пространство не всегда работает на успех. Эпизод встречи с родственниками Марфиньки лишь дробит впечатление от спектакля обилием малозначущих персонажей. А разговоры Цинцинната с Цецилией Ц. и Марфинькой, где зритель

впервые под конец спектакля узнает детали их биографий и взаимоотношений с героем, пожалуй, несколько затягивают действие (у Набокова подробности взаимоотношений этих женщин с Цинциннатом даны уже в экспозиции романа).

Во-вторых, поскольку основа сюжета в романе (Цинциннат приговорен к казни за “гносологическую гнусность” и “отсутствие прозрачности”) звучит довольно отвлеченно, постановщики несколько упростили конфликт, представив его как противостояние благородного, умного, добродетельного героя обывательскому и лживому, лицемерному окружению.

Неудивительно, что робкого, щедедушного, с жидкими усиками учителя вспомогательной школы Цинцинната из романа сменил статный и плечистый, уверенный в себе философ-поэт в исполнении Евгения Редько. У него есть отчетливая цель — успеть до казни написать некие важные откровения и оставить их следующим поколениям, и он вроде бы даже преуспевает в достижении этой цели — тюремный Библиотекарь (Алексей Блохин), похоже, спасает его рукописи от уничтожения.

Отметим, что Библиотекарь выполняет в постановке еще одну функцию: зачитывает поясняющие действие отрывки из набоковского текста. Так остроумно преодолено в этом спектакле часто встречающееся в инсценировках затруднение, когда возникает необходимость озвучивать повествовательные куски.

Разумеется, произведение В. Набокова перекликается с антиутопиями его современников, например, с романом “Мы” Евгения Замятина (там люди живут как будто за прозрачным стеклом, под наблюдением администрации, здесь — героя осуждают за отсутствие “прозрачности”), но если у Замятина тоталитаризм исходит от властей, то у В. Набокова — от всех окружающих, от обывательской массы. Автор “Приглашения на казнь” выразительно показал человеческую пошлость, цинизм и жестокость посредством ряда гротескных, смешных и одновременно пугающих, образов — тюремщиков, палача, родственников героя.

Главное свойство людей, окружающих героя — лживость. Ложью пропитана вся атмосфера вокруг. Все называется другими именами, одно выдается за другое. Персонажи — оборотни. В буквальном смысле таков Родриг-Родион, Ведет себя как оборотень мсье Пьер, выдающий себя за заключенного, за-

мышлявшего побег для Цинцинната. Оба дразнят героя, инсценируя подкоп в его камеру. В розыгрыше участвует и малолетняя дочь директора тюрьмы.

Цинцинната обманывают постоянно. Спрашивают, хочет ли он встретиться с матерью, а когда он отказывается, тут же вводят мать в камеру. Мсье Пьер мошенничает в шахматной игре и в карточных фокусах. Люди и события то и дело вдруг предстают оборотной стороной. Манящий побег оказывается ловушкой и насмешкой. Мнимый товарищ по узилищу мсье Пьер оказывается не просто палачом, а самым влиятельным действующим лицом, у которого в подручных директор тюрьмы и адвокат (простолоудины “Родя” и “Рома” в последних сценах).

Законы и обычаи в окружающем Цинцинната обществе тоже направлены на обман и лицемерие. Смертный приговор объявляют осужденному на ухо шепотом, намеком: “с любезного разрешения публики, вам наденут красный цилиндр”. Приговоренного принято кормить с директорского стола. Директор тюрьмы и палач — друзья узнику. Адвокат и прокурор должны быть единокровными братьями. Если это невозможно, их гримируют, делают похожими — и так сойдет. Накануне казни смертника приглашают на банкет к руководству города.

В этом мире важно не настоящее, а видимое, кажущееся.

Мир Набокова не абсурден, как у Кафки или Ионеско, а наоборот, целеустремлен. Все усилия окружающего Цинцинната общества направлены на то, чтобы заменить подлинное обманом, сказкой: с одной стороны, чтобы приукрасить мрачную действительность, с другой — чтобы получить удовольствие от одурачивания непокорных, от надругательства над слабыми.

Постановочный коллектив, на наш взгляд, поразительно точно и живописно воссоздал эту атмосферу фальши и глумления, доминирующую в романе. Хотя в афише жанр спектакля и обозначен как трагифарс, самыми выигрышными и содержательными компонентами спектакля стали элементы буффонады и гротеска.

Поэтому не столь уж и существенно, что Цинциннат и мсье Пьер предстали в спектакле внешне не похожими на романские прообразы (в набоковском тексте палач — маленький, полненький, с брюшком, как у Чичикова, имеет мало общего с обликом П. Красиловой). Важнее то, что театром передано восприятие мира как шутовского хоровода,

сотворена атмосфера балагана, и в результате, магорическое содержание набокковского на наш взгляд, адекватно воплощено фантастического произведения.

Ильдар Сафуанов

Нелегкое дыхание

“Три года” А.П. Чехова в “Студии театрального искусства”

В “Студии” отмечают юбилей великого писателя. Название его повести “Три года” звучит символично для этого коллектива. Ведь именно столько лет существует молодой театр. Этот спектакль — не последнее обращение к чеховскому наследию. К постановке готовятся “Записные книжки А.П. Чехова”.

Нынешний театральный сезон проходит под знаком Антона Павловича. Каждый уважающий себя театр считает своим долгом и своим естественным правом откликнуться на это событие. Сколько же “Часк”, “Вишневых садов”, “Трех сестер” и т.д. увидят зрители на столичных и провинциальных сценах! Благо пьес “самым европейским” русским драматургом написано немного.

Сергей Женовач в “Студии театрального искусства” обращается к Чехову впервые. Режиссер в очередной раз берет для постановки прозу. Это становится очевидной тенденцией. Последние премьеры театра — “Захудалый род” (Н. Лесков), “Битва жизни” (Ч. Диккенс), “Река Потудань” (А. Платонов). Тем самым исключением, которое подтверждает правило, является спектакль “Игроки” (Н. Гоголь). Такое впечатление, что Женовач сознательно не берется за драматургический текст, обладающий собственной, присущей только этому жанру энергией. Автору спектакля не нужны коллизии и конфликты, ему близка лирическая проза, откровенно повествовательный театр, обращающий зрителей к внутренним переживаниям персонажей.

Повесть “Три года” как нельзя более точно попадает под настроение режиссера и труппы. История неожиданной влюбленности богатого купца Алексея Лаптева (Алексей Вертков), его скорой женитьбы и осознания невозможности собственного счастья сыграна театром просто и прямо, без присущей самому Чехову техники “светотени”.

Приезжает Алексей Лаптев (Алексей Вертков) в провинциальный городок, где умирает его родная сестра Нина (Анна Рудь). Влюбляется в дочку местного врача-самодура (Сергей Пирняк), делает ей предложение. Юлия Сергеевна Белавина (Ольга Калашникова) соглашается, не любя. Молодые уезжают в Москву. С каждым днем супруги все больше понима-

ют, что совершили непоправимую ошибку. В это время на горизонте возникает некая Полина Рассудина (Мария Шашлова) — некрасивая, гордая эмансипированная женщина, с которой Лаптев жил какое-то время перед своей женитьбой. Герой понимает, что поступил несправедливо, женившись, в сущности, на незнакомой ему девочке, “фарфоровой кукле”, как характеризует его молодую жену Рассудина. Именно Полина любила его, была преданным другом, научила понимать и чувствовать искусство. Он был обязан спасти эту гордую, тяжело зарабатывающую себе на хлеб уроками музыки женщину.

Между тем все друзья Лаптева близко сходятся с Юлией Сергеевной, только общества своего мужа она откровенно избегает. Неожиданно тяжело заболевает его брат Федор. Алексей Лаптев вынужден принять на себя ведение дел, бывать каждый день в так называемом “амбаре”, который он воспринимает как тюрьму, где его нещадно секли розгами, привив чувство рабской покорности перед жизнью.

И вот этот глубоко несчастный человек после трех лет муки слышит от своей супруги признание в любви. Но что-то уже оборвалось в его душе. Алексей безучастно смотрит на некогда обожаемую женщину, и возникает у него одно желание — позавтракать. И думает он — сколько же успело перемениться за три года... Если Бог положит жить еще тринадцать или тридцать лет, сколько же еще успеет перемениться. Минорная и безнадежная нота звучит в словах героя в финале: “Поживем — увидим”.

Вот, собственно, изложение чеховской повести. Пронзительно и беспощадно точно написан у Чехова главный персонаж. Выйдя из низов, он разбогател, закончил университет, но всю жизнь отчетливо осоз-

нает неразрывную связь со своим холопским родом. Человек, в душе которого борются стремление “выдавить из себя по капле раба” и фатальная невозможность сделать это.

Как уже было сказано, внимание Сергея Женовача сфокусировано на внутренних переживаниях, и, прежде всего, именно главного героя. Алексей Лаптев — центр спектакля. Обладая своеобразной фактурой, отталкивающей и привлекательной одновременно, Алексей Вертков — единственный в этом спектакле — создает по-чеховски многомерный, духовно наполненный, противоречивый образ страдающего человека. Храня в себе самую какую-то тайну, неразгаданность, Вертков воплощает вечное стремление автора показать исключительность, бесконечную глубину каждой человеческой души. Собственно, только благодаря этому артисту можно говорить о “жизни человеческого духа” в спектакле “Три года”. Все остальные персонажи уныло плоски. Юлия Белавина — молодая девушка с ясными глазами и чистой душой, несчастливо вышедшая замуж. Не получается у безусловно обаятельной Ольги Калашниковой сыграть перерождение в настоящую, страдающую женщину, которая вдруг “заболевает” любовью к собственному мужу. Иван Гаврилович Ярцев (Григорий Служитель) — симпатичный друг Лаптева, неунывающий ученый, влюбленный в жизнь и в Юлию Сергеевну. Федор Лаптев (Сергей Аброскин) — однозначно неадекватный, жалкий человек. То, что врачи вдруг обнаруживают у

него неизлечимую душевную болезнь для зрителей не становится неожиданностью.

Спектакль строится на одном-единственном постановочном приеме. Художником Александром Боровским выстроена на сцене статичная конструкция из кроватей с металлическими блестящими каркасами. Артисты на протяжении всего действия замкнуты в это лаконичное и неподвижное пространство. Безусловно, можно долго фантазировать на тему этого образа — это и бесконечная скука жизни главного героя, и безнадежность провинциального городка, где Лаптев познакомился со своей женой, и сумасшедший дом, и тюрьма человеческого духа. Но кажется, все намного проще. Необходим был хотя бы один-единственный ход, объединяющий чтение актерами текста по ролям. В “Битве жизни” по Диккенсу это были кипы листов бумаги, здесь данную функцию исправно выполняют кровати. Облачены артисты в белое, что также составляет благодатную почву для фантазии. Впрочем, все это — детали, мало значимая канва для того типа театра, который создает Сергей Женовач. Театра, лишеного фантазии и игры, юмора, иронии и самоиронии. Театра нарочито серьезного, заставляющего совсем еще молодых ребят чувствовать себя носителями некоей духовной миссии. Разбросанные по спектаклю редкие гэги, подобные сценам с истерично завывающим доктором Белавиным, не добавляют спектаклю “легкого дыхания”.

Дарья Тарханова

Девушка и смерть

“Саломея” О. Уайльда

в “Школе драматического искусства”

Это текст, как будто специально созданный для “Школы” — театра, который, несмотря на все невзгоды, продолжает работать для эстетически взыскательного зрителя.

Изысканно-утонченная и даже отчасти манерная, пьеса классика английского модернизма наполнена идеей служения Красоте. У Уайльда герои мучаются и гибнут не из-за чувства или долга, а тем более вины. Они стремятся утвердить свой идеал — любви, красоты, гармонии, что равнозначно утверждению образа мира, законов жизни. Не случайно герои все время смотрят на звезды, которые становятся участницами событий, пленяющими, вводящими в заблуждение, дурманящими. Понять сущность красоты — значит приблизиться к богам, припасть к источнику жизни. Для молодой ца-

ревны Саломеи, представительницы языческого мира, Красота — внешнее телесное совершенство, молодость и сила. Именно она дает власть. И не только царскую, над людьми и судьбами, но над душами, власть влюблять и подчинять. Любовь Саломеи — разящая. Из-за нее кончат с собой молодой начальник стражи, ее чары сводят с ума Ирода, и они же в каком-то смысле убивают пророка. Красота в понимании Иоканаана — духовная чистота, отказ от власти плоти. Он говорит о покаянии и о грехах. И эту правду не скрыть ни в каких подземельях, тем более что именно в подземелье-колодце, где

держат пророка, бил когда-то родник.

Идея эстетического совершенства главенствует в спектакле. Все здесь пленники красоты в самых разнообразных ее проявлениях. Даже кандалы Иоканаана выполнены как выкованные украшения (художник по костюмам Владимир Андреев). Герои одеты во все белое. Этот основной цвет, символ чистоты и образ незаполненного листа, сразу создает ощущение, что герои мнят себя небожителями. На них белые сапоги из мягкой кожи с отделкой из рептилий, многослойные и разнообразные одежды украшены вышивками, использованы ткани разной фактуры. Костюмы многослойны, у них сложный крой, масса деталей. Многочисленные серебряные украшения у мужчин и женщин. Это внимание к деталям создает ощущение, что красота разлита в воздухе. От ее многообразных чувственных проявлений стущается воздух, и вот в этом ожидании грозы мы и ждем кульминации пьесы. Художник совместил две эпохи — древнего мира и эпохи модерн. Простоты (холщовые ткани белого цвета) и утонченности декаданса (многочисленные детали, украшения).

Для того чтобы зафиксировать вертикальное измерение пьесы, ее идейную структуру, зал “Глобус”, построенный по канонам шекспировского театра (со сценой-колодцем, по бокам которой ярусами располагаются места для зрителей), подходит как нельзя лучше. Художник Владимир Ковальчук в качестве сценической конструкции предложил павильон из прозрачного синего пластика. Почти весь спектакль конструкция находится в глубине нижнего яруса, а сценическая площадка располагается прямо на его крыше, вровень со зрителями первого яруса. Венчает сцену высоко под куполом установленный синий прозрачный диск — как напоминание о небе, звездах, истине.

В этом колодце-тюрьме на протяжении всего действия и находится Иоканаан (Сергей Ганин). Время от времени он стремительно взбегают вверх по прозрачным ступеням своей тюрьмы, на дне которой находится водоем, и выглядывает в люки, чтобы напомнить о пороках и лжи Иродова двора. Сергей Ганин играет испуганного фанатика, не способного увидеть ничего вокруг, смотрящего сквозь стеклянный потолок своей тюрьмы прямо вверх, в небо. Он буквально не замечает Саломею (Наталья Кудряшова). Она для него досадная помеха, мешающая его диалогу с небом. И если Иоканаан может забыть о царях, они о его существовании помнят каждую минуту. Прозрачная крыша его тюрьмы парадоксальным образом

оказалась зыбкой основой их власти.

И вот царица Саломея покоряется чарам пророка. Еще не видя его, она требует показать преступника, как будто предчувствуя свою судьбу. Как ни странно это звучит, она становится одной из “жертв” Иоканаана. Взглянув на пророка, она прельщается его красотой, его черными кудрями и лицом, совершенным телом. В экстазе царица в длинном монологе живописует красоты возлюбленного и не может остановиться, экстатическое напряжение в этой сцене ничуть не меньше, чем в сцене танца семи покрывал. Этот первый “танец”-монолог, посвящение любви, поклонения любимому как божеству, Саломея исполняет как жрица, готовая принести в жертву все свое существо.

Но в спектакле Игоря Яцко пророк — лыс и стар, вряд ли такого полюбила бы молодая красавица. Значит сила, заключенная в нем, столь велика, что способна преобразить ординарное тело. Саломея привычными словами описывает непривычное, невыразимое для нее — духовную красоту. В этом противоречии и намечена точка ее гибели: когда она прельщается запретным и хочет перевести его на понятный ей плотский язык, язык земной любви. Все действия Саломеи рассчитаны на утоление открывшегося в ней голода. И она хочет остановить его, уничтожив объект восхищения. Царица еще не знает, что любовь не прекращается со смертью возлюбленного.

Еще одна линия отношений возникает у Саломеи с Иродом (Александр Лаптий), преступным мужем ее матери Иродиады (Мария Зайкова), взявшем царицу в жены при живом муже. Это еще одно проявление звериной, физиологической любви, единственно возможной в их мире. Иродиада неудержимо стареет, в то время как ее дочь с каждым часом становится все обольстительней. Ее женской прелести никто не может сопротивляться, и Ирод готов отдать голову пророка, которого всерьез опасается и в чьи предсказания верит, ради возможности увидеть падчерицу обнаженной.

Спор двух женщин — молодой и опытной, пытающейся остановить дочь своим авторитетом и положением матери — одна из самых ярких сцен спектакля. Иродиаде нужно вложить все свои силы в диалог с мужем, заставить его смотреть на нее, видеть и насмехаться, что у того не может быть детей, кидаться подушками, стыдить

дочь, а Саломее достаточно повести плечом, чтобы привлечь внимание. Сила плоти недолговечна, и Иродиада побеждена. Мария Зайкова в этой сцене задействует не только волшебные интонации своего необыкновенного голоса, способного из каждого слова извлечь его сущность, преподнести его отдельно, как на блюде, так что выявляется его аромат, и смысл, и боль, но и, заключенная в довольно жесткий пластичский статуарный рисунок, актриса умеет обнаружить сексуальную энергию своей героини. Как канатами, с ее помощью Иродиада пытается удержать Ирода, взять власть над ним.

Но Ирод слишком самовлюблен, ему хочется чувствовать себя молодым. Александр Лаптий играет трусливого и сластолюбивого человека, хитреца, не способного любить, всегда думающего только о собственной выгоде. Он невероятно испуган плохой приметой — случайно вымазался в крови покончившего с собой каппадокийца — и все время помнит об этом. И даже потешив собственную похоть, он решает убить Саломею, чтобы не навлечь на себя гнев богов. Для Ирода в этом мире две вертикали, две силы, стоящие над ним. Небо, к которому устремлен Ионаканаан, власть божественная, и власть императорская. Впервые он сходит по лестнице, а высоко над ним стяг с изображением Цезаря, земного бога. Ирод старается угодить всем, чтобы сохранить себе жизнь.

Танец семи покрывал традиционно считается самым эротическим моментом в пьесе, в нем актрисе необходимо сыграть обаяние порочности и одновременно трагедию несчастливо влюбленной женщины, которая идет на гибель. И потому что смерть возлюбленного равнозначна для нее концу прежней

жизни, и потому что она предчувствует собственную скорую смерть. Одновременно это момент ее наивысшей силы. Саломея танцует так, что все присутствующие смяты, их воля уничтожена. А потому трусливый и малодушный Ирод не в силах отказать в страшной для него просьбы царевны — обезглавить пророка.

В этой сцене режиссер поступает неожиданно. Для исполнения танца Наталия Кудряшова не закутывается в покрывала, а, наоборот, обнажается и остается в тончайшей полупрозрачной рубашке. Покрывала черного цвета с яркими цветами выложены по кругу. Мужчины — Ирод и приближенные — сидят напротив. Их шестеро, седьмой — Ионаканан. Саломея поочередно берет покрывала пальцами ног, подносит к себе, разворачивает и отбрасывает, чтобы взять новое. Она танцует для каждого из присутствующих поочередно и соблазняет всех. Лишь пророк не подвластен чарам царевны. А она танцует столь иступленно, будто готовится идти на смерть.

Мы не видим, как умирает пророк. Просто в его прозрачной темнице вдруг становится пусто. Молча прислужник льет воду в водоем, и кажется, будто Ионаканан растворился в этой воде, исчез, поднявшись к высям. А Саломея ищет его в тюрьме, ложится в воду и остается там навсегда. Ее тело, такое плотское, земное, исчезновению не подвластно. В этой пьесе умирает не пророк, а только лишь Саломея.

В “Школе” сделали спектакль очень трудного и редкого на сегодняшний день жанра — трагедии, напомнив зрителю не только об истории Саломеи, но и бросив ответ на судьбу самого театра, выбравшего путь чистого искусства.

Татьяна Купченко

Спектакли Санкт-Петербурга

Камерный сюжет в масштабе глобализации

“Дядя Ваня” А.П. Чехова в Александринском театре

Новой интерпретацией этой классической пьесы открылся четвертый Александринский фестиваль. Программа театра — приглашать для постановок самых известных режиссеров мира — не могла обойти режиссера Андрея Щербана, выходца из Румынии, работающего в Европе и Америке, знаменитого мастера оперной режиссуры и приверженца театральной классики всех времен. В спектакле “Дядя Ваня”, разыгрываемом на сцене Александринского театра актерами этой труппы, Щербан осуществил заявленное им намерение: соединить игру актеров, настроенную “по камертону Станиславского”, и открытый Мейерхольдом принцип “театра в театре”, обнажающий действие во всей его условной природе. Надо ска-

зять, что это, многими (начиная со Станиславского) желаемое сочетание, Щербану удалось.

Не первый раз обращаясь к Чехову — собственно, эту пьесу он ставит в третий раз, — Щербан хорошо понимает многоплановую жанровую природу чеховской драматургии, которая колеблется от драмы (“Вишневый сад” Станиславский считал даже трагедией) до фарса. В его спектакле точно намечены траектории и ритмы таких колебаний для актеров. Поэтому спектакль при всей своей постановочной изощренности получился актерским. И, пожалуй, трудно в нем найти исполнителя, который не одержал бы здесь творческую победу.

Последовательно проведенная в каждом персонаже линия поведения вводит спектакль в концептуальный ряд режиссерского замысла. Театр со всей его историей и зданием, с вековыми традициями амплуа и культом психофизической характерности, с призраками мейерхольдовских шедевров (прямым обращением артистов к публике, рядами стульев на сцене и ложами по бокам на планшете, зеркально отражающими зрительный зал и обыгранными в мизансценах) — все это театральное достояние становится главным сюжетом спектакля. И, конечно, здесь нет и следа воображаемой “четвертой стены” “дома Чехова”. Но есть реминисценции из многих постановок последних лет. Длинная пауза пролога: стоящие несколько минут неподвижно и глядящие в зал герои; танцующий попеременно со всеми дамами, даже с няней, жуир-профессор и блюющий с перепоя брутальный Астров; потоки воды, льющиеся в эпизодах непогоды; выбегающие в зал, вырвавшиеся за пределы сцены герои — все эти приемы мы видели как в спектаклях сегодняшней Александрики, так и знаменитой авангардной постановке Люка Персеваля.

Но современный театр уже давно завоевал право на цитирование — оно есть оборотная сторона авангардной интенции. И зачем открывать велосипед, лучше на нем прокатиться.

Протагонистом спектакля, его душой стал Сергей Паршин в роли Войничского. Многие увидят в его опустившемся, тоскующем дяде Ване вариант им же сыгранного в “Живом трупе” Феди Протасова. Но в этом Войничском есть еще яркость страсти, буря темперамента, какого не было у Феди, персонажа более позднего времени. И у того, и у другого “пропала жизнь”. Этот вечный психологический тип, тип нереализованной человеческой судьбы сохранился, несмотря ни на какие со-

циальные передраги, пожалуй, только в России, где работа и талант едва могут прокормить, а творческая деятельность парализована бесперспективностью честной судьбы.

Действительно, не каждый готов, как Астров, сажать леса, которые все равно вырубят, или быть “пишущим *perpetuum mobile*”, как герр профессор. Станным образом эти два противостоящих друг другу героя и в пьесе и в сердце красавицы Елены сближены в спектакле склонностью к притворству. И оба — величественно пустопорожний профессор Серебряков (Семен Сытник) и насмешник доктор Астров с хитроватым прищуром озорных глаз (Игорь Волков) — склонны к буффонным эскападам. Правда, побудительные причины у них разные: Астров прячется от утомления и разочарований в пьянство, цинизм и шутовство; Серебряков, притворяясь больным или даже мертвым, не дает ослабнуть общему вниманию к своей персоне. И у каждого свой пунктик: Астров оживает, когда философствует о лесах, Серебряков упоен ролью героя-любовника, которую разыгрывал всю жизнь, будучи, в сущности, жалким бездарным комиком, только что в белом костюме. Для обоих Елена — “эпизодическое лицо”, манкий объект эгоистических притязаний. Юлия Марченко играет приму без ролей. Она в тоске потакает профессору, издевательски играет дяди Ваниной любовью и тянется за откровенно грубым желанием Астрова. Женой капризного старика быть ей прискучило, любовницей пронизательного доктора — страшно. Впрочем, прощание Елены с Астровым в спектакле поставлено как любовная сцена “напоследок и наскоро”. Самовлюбленная красавица-нарцисс сломлена расторопным натуралистом — без эстетики, в грязи, выносимой на сцену в поддоне и здесь символизирующей родную почву.

Иван Петрович Войничский — единственный персонаж, для кого это действительно почва, а не просто грязь, в которой все изрядно вымазываются. Паршин играет с присущей ему безусловной органикой и драматическим темпераментом. Он не склонен ни к розыгрышам, ни к самообману. Как только что-то о себе вообразит (“мог бы стать Шопенгауэром, Достоевским”), так тут же себя и одернет: “Я зарпортовался”. Он действительно

крупная личность, скормленная житейским мелочам, как и многие его соотечественники. Артист играет человека последней попытки — наполнить свою жизнь страстью и жадной посвятить себя чему-нибудь. Вот этой женщине, пропадающей со своей красотой, как и он со своим умом. Образ интеллигента, склонного отдавать, а не получать, вполне маргинален, и наиболее дорог Чехову, назвавшему пьесу домашним именем героя. Этот дядя Ваня — несколько обрюзгший увалень, словно застрявший в своем детстве. Его порывы почти всегда “шлепаются” и “проваливаются” — именно эти глаголы использовал Чехов в письме о неудачной премьере “Чайки” в Александринке. Но, в отличие от автора пьесы, у ее героя нет перспективы будущей зрелой славы. Даже порванный свитер на нем — примета деревенского детства, но остроумие его безукоризненно, склонность философствовать начисто лишена позы и пошлости, уже тронувшей ржавчиной спивающегося Астрова. Нерастроченная сила повышает градус чувств, поступков, юношеских не по возрасту мечтаний. Комизм ситуации в том, что этому единственному здесь хозяину, доброму молодцу досталась роль нелепого простака. “Луч света, попавший в яму” — эта метафора словно воплощена в его фигуре: светлая взлохмаченная грива, открытое лицо, крупное тело — действительно из области светлого предания о национальном характере. Со своей любовью он опрокинут в самую настоящую яму и вымазан натуральной грязью — ночная сцена любовного томления дяди Вани заканчивается трагическим просветлением, при том, что он извален в грязи. Фраза Елены об Астрове “талантливый человек в России не может быть чистеньким”, купированная в спектакле, буквально спроецирована на Войницкого.

Узнаваемый отечественный тип и нянька Марина, сыгранная Марией Кузнецовой. Чувство стиля помогает актрисе вписать бытовые интонации в условное действие. Всеобщая нянька и смиренница, распорядительница и прислуга без каких бы то ни было прав — это ли не вечный образ российского бытия.

Комедийный заряд пьесы приобрел гротескные черты в образах второстепенных.

Впрочем, мадам Войницкая — комическая старуха — в исполнении Светланы Смирновой явно претендует на роль первого плана и на амплу гранд-кокот. В старомодной шляпке, с рыжей лисой на плечах она агрессивно атакует профессора своими эротическими эскападами: ее страстные поцелуи и откровенные наскоки — в средствах не сенаторской вдовы, почитывающей в глуши прогрессивные брошюры, но постаревшей кокетки. Олицетворенная женская эмансипация, как и актерский волонтаризм, дали этому образу слишком радикальный крен.

Неожиданно заострена и роль Телегина в исполнении Олега Лысенкова. Артистом найден ритм сценического поведения, при котором подчеркнутая серьезность произносимых слов опровергается эксцентрическими падениями. Его толкают наотмашь и не замечают нигде — ни на дороге, ни за столом. Серый комбинезон и картуз рабочего передает его разладившийся социальный и человеческий статус. А привычка подводить нравственную и даже патриотическую базу под свою ничемность — брошенного мужа, неимущего помещика, шута-приживала — вызывает комический эффект, который никогда так определенно не проявлялся в роли Вафли. Как не пришлось видеть в этой фигуре и сохранившейся, несмотря ни на что, агрессии. Дяди Ванино “Вафля, заткни фонтан” несет вполне понятный оборонительный смысл. Своеобразный камертон неудовлетворенности Войницкого, Вафля — Лысенков одновременно и пародия на нее. В спектакле он выполняет функцию резонера: архаическое, нелепое, но неистребимое амплу.

Герои разговаривают в спектакле иногда сразу на нескольких языках. Для профессора и его жены — это манерность, обозначающая приобщение к мировой цивилизации — даром, что произношение ужасное. Но для всех остальных, “там” не бывавших, это усвоенный новомодный сленг, язык глобализированной “мировой души”, адаптированной в евроформат. И надо соответствовать времени, если эпохе претит самобытность и нет в ней места живому слову, мысли и чувству. А вместо мечты о блаженном счастье и загробных снах героям спектакля подарены мгновенья чистой молитвы. Монолог Сони о небе в алмазах все поют как псалом. Потому что мечта — это по нынешним временам уже религия.

Александра Тучинская

Глагол инженер, или Модераторы Вселенной

“Непрерывная кривая” в Театре на Васильевском

В маленьком черном помещении два взрослых дядьки, извиваясь и корчась в борьбе, утихая и замирая в сведенной судорогой позе, с серьезным видом старались прожить последние 96 минут своей жизни. Однако смысл происходящего забрезжил не сразу. Он всплыл так же случайно, как внезапно по воздуху разнеслись переговоры “Центра управления полетом” о чистоте эксперимента и двух песиках, выброшенных на космическую орбиту в далеком 1957 году. До этого мгновения мы упорно следили за манипуляциями с предметами, а также их взаимодействием со стихиями воды и огня посредством вышеуказанных товарищей.

“АХЕ”

Русский инженерный театр. Манифест

1. Группа “АХЕ” примерно с 1996 года реализует некоторые свои идеи в формате “Театр”.

2. В этом случае группа “АХЕ” пользуется сценическим (идеальным) Пространством, включающим, опять же, идеальные Свет и Звук, а себя рассматривает лишь в качестве Операторов.

3. В этом случае Пространство — основной персонаж перформанса. Пространство, освоенное Оператором, — самоценно и самодостаточно.

4. В силу своего незнания или плохого понимания законов настоящего театра, но, восхищаясь его Знаками, “АХЕ” с охотой подменяет: драматургию — логическим развитием образов и ситуаций, репетиции — самозомбированием, а психологическую игру — зависимостью от элементарных физических законов.

5. Таким образом, психологическое и физическое несовершенство Оператора — такой же универсальный инструмент как, например, идеально подготовленное тело и сознание выпускника Театральной Академии.

6. Трансформация Объектов, Света и Звука — инструмент, равный по силе слабости Оператора.

7. Безупречность процесса — уже результат.

8. “АХЕ”, стремясь к сакрализации процесса, активно используют опыт банального.

9. В силу сказанного, а также, учитывая определенный опыт группы “АХЕ” в области изобразительного искусства, уместно говорить об “АХЕ” как об “Оптическом Театре”, или о “Русском Инженерном Театре”.

10. Состав: Максим Исаев и Павел Семченко — концепция, режиссура, оформление, Яна Тумина — актриса, соавтор, Вадим Гололобов — художник по свету, менеджмент, Андрей Сизинцев — звуковое оформление, композитор.

Свое понимание “оптического” театра

группа “АХЕ” реализовала в проектах: “ЧЕХОВ. ДВЕНАДЦАТЬ. ЧАЙКА” — серия перформансов 1996—1997, Петербург — Дрезден; “АХЕ PLATFORM”, серия перформансов, 1997, Дрезден; “DE PROFUNDIS”, серия перформансов, 1998—2000, СПб; “GRUNE GANS”, спектакль, 2000, Зальцбург; а также в “спектаклях” “Каталог Героя” (1996), “Белая Кабина” (1997), “Пух и Прах” (1999).

Контраст с реальностью был чудовищен. На дворе стояла белая ночь во всем ее июньском великолепии — с запахами сирени, жасмина, с вечерней ласкающей теплотой. Нырнув с Малого проспекта Васильевского острова в ахейскую “Антресоль”, где, собственно, и свили себе гнездо деятели Русского инженерного театра, чувствуешь себя Алисой в стране чудес. Переступив порог театра, как в антимир, проваливаешься в мягкое ахейское логово, где каждая деталь обстановки — будь то люстра или диван — вещь в себе, будто небрежно обернутая в коричневую почтовую бумагу... Это можно назвать колдовством, чарующей магией превращений, или просто цирковыми фокусами. А где цирк, там и клоунада. Даже если не знать, кто такой М. Диденко, его артистичное тренированное тело рядом с неуклюжей фигурой художника-мастерового не просто говорит, кричит за себя. Да, для реализации каких-то идей в формате театра ахейцы укрепляются дополнительными артистическими силами. Для “Непрерывной кривой” понадобился именно М. Диденко. Признаться, в изумрудном галстуке, нежно-розовой рубашке и шерстяных носках он был неотразим и даже в состоянии абсолютной неподвижности излучал сильную нервную энергию.

Есть рассказ о бедном художнике, распившем спину портового грузчика. Спустя годы его картина (в раме и уже без грузчика) появилась в салоне коллекционера живописи. Опыты по сдиранию кожи во имя

обладания единицей искусства имеют свой зловещий смысл. Опыты Русского инженерного театра П. Семчева и М. Исаева более гуманны и часто ограничивались плоскостью стола, где происходили метаморфозы с предметами в их взаимодействии — физическом или химическом — со стихиями. Сеансы театральной магии врезались в память с первой встречи — на фестивале авангардного искусства “Солнцеворот”. Два человека с белыми лицами в черных сюртуках в невозмутимом спокойствии олимпийских богов занимались преобразованием материи. Со временем к их художествам, манере, стилю мышления стали привыкать, как к милым чудачествам. Сроднились с тишиной, в которой эти “чернокнижники” затевали, не замечая зрителей, свой очередной опыт.

Вот и здесь, в “Непрерывной кривой”, наблюдая за отношениями безликих мужчин с абажурами на головах, покорно, как на спиритическом сеансе, ждешь откровения. И оно наступает, когда в твоём сознании происходит подмена реальности вымышленностью. Когда начинаешь видеть картину события не в тюзовской имитации-иллюстрации проговариваемого, а внутренним взором. Воспринимаешь “чистоту” эксперимента ровно в той мере, на какую была способна советская наука образца 1957 года, и в меру иронического фильтра, установленного рассказчиками. Т.е. с красной тревожной лампочкой, с двумя шестью, зависшим в безвоздушном пространстве столом. Остро ощущая липкость чего-то разлитого из бутылки и неприятно лопнувшего прозрачного пузыря... Снова и снова ловкость рук, ума, фантазии. Полет огонька от зажигалки к зажигалке. И парящие над огнем целлулоидные мячи для игры в пинг-понг. Белые квадраты из бумаги на лицах игроков. Молчание. Жесты. Борьба. Зеркальные рефлексии, пристройки друг к другу.

В этой лаборатории по анимации пространства дезактивируется одна из составляющих жизни — время. Поэтому и 96 минут собачьей жизни уложились в час жизни сценической. Но смысл кардинально иной. Сидящие за столом зеркально повторяют движения друг друга до тех пор, пока не наступает сбой. Улетающие ввысь абажуры открывают знакомые недолица, на носках которых появляются красные шарики. Жизнь — чистый эксперимент. Неполадки ученых, о которых скупко говорят голоса из “ЦУПа”, и беззаботные игры обреченных подопытных намечают круг неизбежной трагедии.

Получается преобразование вещей в их взаимодействии или употреблении не по назначению и, как следствие, потеря вещами свойств, то есть имени. Перемещение вещи в иной понятийный ряд. Для чего это надо — вопрос риторический. Чтобы показать, как далеки мы от истины, что все видимое — иллюзия. Оказывается, мы чувствуем себя свободными, не зная даты смерти. Знание обездвигивает. Но эта история про Белку и Стрелку трагедией стать не захотела. И в том, как быстро знакомство по принуждению переросло в рутину жизни, точнее, в клоунаду, скрывает либо художественное бессилие создателей, либо смысловой тупик. Да, но в этом клубке непрерывных действий должен быть смысл!

И мы напряженно следим уже за движениями “собачек”, за тем, как дрессированная лайка начинает обучать своего сокамерника цирковым трюкам. И происходит следующее. Как только отличный актер Диденко попадает в стихию профессии, демонстрируя клоунские гэги, история разрушается, а с ней уходит эмоция. И то, что Белка научила перед смертью Стрелку цирковым номерам, интереса визуального не родило. Произошла смена художественных координат, и вместо чистоты эксперимента соблюдается только скука. А между тем при объявлении истории о песиках (т.е. при появлении нового смысла) жизнь двух мужчин в костюмах с замаскированными глиной лицами не заканчивается. И откуда сценический текст близится к трагедийной встряске, смыслы должны нарастать вместе с напряжением. Но все упростила клоунада обесмыслила исход события, разжижила субстанцию спектакля. Классические цирковые штампы уничтожили не только время, но и действие.

И тем не менее...

Наши ахейцы — это продолжение таких эстетических феноменов, как “Дерево”, “Игуана данс” и еще бог знает чего, растворившегося за горизонтом времени или политической границы. В своем центристейшем движении по отношению к нашему городу повзрослевшие мастеровые, обремененные заграничным житьем-бытьем, практикой, участием в фестах, совместных международных проектах и проч., из-за горизонта вернулись, чтобы напитать нашу почву живой кровью. Такое трудно было не заметить. Участие в NET, потом — выездной “Золотой маске” к 300-летию Петербурга. Дух захватывало от метаморфоз в громадном ангаре выставочного комплекса Гавани. И

райские кущи, и алхимические лаборатории, похожие на преисподнюю.

Не знаю, как этих ребят называют коротко — может, ахешники, или оптики, или инженеры... Мне нравится “ахейцы”, ибо это название будто открывает портал исторической памяти. От ассоциативных пластов наращивается смысл тех, кто сегодня занимается изобретением смыслов своим отдельным манером. Ахейская культура вскормила античную Грецию. А недалеко от острова Таити (там, где творил в свободное от таитянок время Поль Гоген) есть атолл Ахе, жители которого занимаются выращиванием жемчуга. Ну и, конечно, — рок-группа АХЕ (это им принадлежит песня “Life’s Just An Illusion”), рожденная в США в 1978 году и закатившаяся к 1984-му в

связи с автокатастрофой, в которой погиб Майк Осборн, а Бобби Барт получил увечья... Впрочем, через 14 лет реставрированная и укомплектованная группа все же вышла на сцену. Наши ахейцы, создавшие свой Русский инженерный театр, хотя и ведут летоисчисление с 1996 года, начинали много раньше. Вот какие круги по жизни дает одно имя...

Так идеи патриарха маргинального студийного движения Бориса Понизовского, с его странными опытами пластического, визуально-кукольного генезиса, инициировавшего и благословившего в своем примере отшельничества и абсолютной погруженности в выдуманную им стихию, эхом отзывались в новом имени его учеников...

Марина Заболотная

Вне столиц

Новые пьесы, полные залы...

“Частная жизнь” К. Степанычевой и “Условные единицы”

В. Никифоровой в Саратовском академическом театре драмы

им. И.А. Слонова

Об отношениях театров с современной драматургией сказано и написано немало, и порою напоминают эти высказывания радикальные режиссерские подходы к классическим текстам, когда во имя утверждения оригинальности собственного замысла приходится жертвовать авторским и игнорировать очевидное. Нерешительность больших академических сцен, которые не торопятся включать в репертуар новую драму, не обязательно связана с высокомерием, творческой трусостью или отсутствием художественного чутья. Есть и другие причины. Конечно, забота о пресловутых кассовых сборах, вынуждает как можно меньше рисковать, но о театрах, не мечтающих рискнуть ради сценического воплощения взволновавшего текста и говорить не стоит.

Доля современных названий в афише Саратовской академдрамы составляет чуть меньше половины. Сегодняшний Максудов не без трепета прочтет здесь свою фамилию рядом с Достоевским, Гоголем, Толстым, Шекспиром, Лоркой, Сарояном, Уильямсом или Володиным. Вездесущий ирландец Мак-Донах соседствует с малознакомым российской провинции израильянином Бар-Йозефом, а популярный у театралов и даже киношников “Валентинов день” Ивана Вырыпаева¹ с первым сценическим прочтением пьесы Екатерины Ткачевой “Немного о лете”.

Две последние премьеры театра тоже сыграны по современным пьесам — “Условные единицы” Виктории Никифоровой² и “Частная

жизнь” Ксении Степанычевой³, причем ни та, ни другая еще нигде не ставились, в Саратове состоялись, как теперь принято говорить, их мировые премьеры. Несмотря на всю относительность любых творческих приближений, отметим все же одно существенное сходство этих авторов, которые, кстати, каждая по отдельности заявляют о своей непринадлежности ни к каким объединениям, обе имеют с театром личные, неслучайные, протяженные и вдумчивые отношения, а потому точно чувствуют смену публики, произошедшую за последнее время в театральных залах и хорошо представляют себе адрес собственных сочинений.

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2003 г.

² № 2, 2008 г.

³ № 4, 2007 г.

Именно эта простое обстоятельство представляется важным, потому что, сетуя на то, как неохотно большие сцены обращаются к современным текстам, авторы “новой драмы” не особенно задумываются о том, что чаще всего вынуждают зрителя смотреть истории про людей, которые в театр не ходят. Тогда как желание увидеть то, что касается тебя лично, соотносится с твоим опытом и переживаниями, у человека не единственное, но очень естественное. А потребность в самоидентификации, рискнем утверждать, сегодня сильнее, чем потребность в сопереживании далеким по мировоззрению и опыту героям. “Новая драма” вывела на авансцену маргиналов, криминалов и радикалов всех мастей. Некоторое время назад стало казаться, что нормальному человеку туда вовек не прорваться, да и не достоин он занимать пространство, выстраданное персонажем без определенного места жительства, занятия и привязанностей. Норма и аномалия поменялись местами. Театру оставалось только дожидаться драматургов, способных чувствовать без дозы адреналина, умеющих разговаривать, а не кричать. Эти умения, на наш взгляд и отличают авторов, о которых идет речь.

После переезда в Москву Алексея Слаповского Саратову очень не хватает ведущего театрального автора. И хотя, проживая в родном городе, востребован он был в этом качестве крайне мало и оставался той “Третьяковкой”, в которую всегда можно сходить, когда находится на соседней улице, само его присутствие бодрило театральную общественность. Не в упрек Алексею Ивановичу, но нужно отметить, что он не стал для Саратова тем, чем, скажем, Николай Коляда в Екатеринбурге или Вадим Леванов в Тольятти, то есть фигурой объединяющей и скрепляющей зыбкое театральное поле. В этом смысле прозаик в нем победил драматурга, участь одиночки оказалась для него предпочтительней шумной околосценической круговерти. Ксения Степанычева принадлежит к другому поколению — тому, где лидер не обязательно предводитель, вдохновитель или учитель, а “сердца горестные заметы” подчеркнута индивидуальны и находят понимание в среде, родственной авторскому мироощущению.

Писатель Ксения Степанычева нравится писателю Евгению Гришковцу. Он сразу же тепло и приязненно откликнулся на ее “Маленькие комедии”¹, признавался в удовольствии от их прочтения, а потом именно его предисловие предваряло публикацию “Частной жизни” в журнале “Современная драма-

тургия”. Вот маленький фрагмент: “Главное, что Ксения не пишет о том, чего не знает лично. Она не пытается пользоваться языком, которым не владеет сама. И еще видно, что драматург Степанычева надеется на такой театр, куда придут в качестве зрителей люди, похожие на ее персонажей”. Мы позволили себе процитировать Гришковца, во-первых, потому что могли бы то же самое повторить слово в слово и выдать за свое. А во-вторых, потому что радость узнавания была одной из ведущих эмоций публики на премьерных спектаклях “Частной жизни” в Саратове. Казалось, в зале действительно сидели люди, похожие на героев этих небольших театральных новелл.

Ксения Степанычева обладает драматургическим талантом и точным ощущением адреса, что подтверждает обратная связь, возникающая здесь и сейчас — реакция зала. Ответное оживление и смех тут вызваны, конечно, остроумными диалогами, авторским умением шутить, ироническим взглядом на знакомые жизненные ситуации и соответствием происходящего заявленному жанру сентиментальной комедии. Но не только. Зритель словно благодарит артистов за то, что это про него, или про его приятелей, или про его время.

Любовь к театру у Ксении обязана своим происхождением спектаклям небольшого саратовского театра ее юности — АТХ (Академия Театральных Художеств), который, кстати, Гришковца почитал и к пьесам его обращался не раз, понимая толк в игре словами и смыслами. Ксения тоже сближает литературную и театральную игру, ощущает их как неразрывное целое и в этом смысле наследует не только названным культурным явлениям, но и русской классической традиции в целом. Может, это и почувствовал молодой режиссер Даниил Безносков, воспитанный в мастерской Сергея Женовача, чуткого и расположенного только к литературе высокой пробы.

В спектакле “Частная жизнь” режиссер идет за драматургом. Происходит это наверняка не по причине отсутствия собственной воли, а в силу интеллигентного творческого воспитания, родственности чувствований и внутреннего согласия с автором. Вместе с художником Михаилом Кукушкиным Даниил Безносков сооружает на сцене функциональный деревянный новодел, чья светлая и теплая фактура соответствует строю и настроению пьесы. Тут вам и фрагмент дачного поселка, и мостки (с

¹ № 2, 2005 г. (Под названием “2 x 2 = 5”.)

них все начиналось еще в студенческих “Маленьких комедиях”, дипломном спектакле театрального факультета Саратовской консерватории, на курсе народного артиста России Григория Ардакова, откуда до сих пор шагает с любимой девушкой на руках герой Андрея Казакова), с которых доведенная до ручки бестолковостями быта героиня Татьяна Родионовой удит рыбу и делится печалью с экстравагантной подругой (Ольга Милованова), герой Александра Кузьмина оболыщает ее атлетическим сложением и копченым палтусом, а трогательная забывчивая говорливая бабушка Веры Феоктистовой вот-вот спалит всю эту деревянную красоту деревянными же спичками, и пестрые шезлонги, где радуются жизни представители среднего класса и среднего возраста, персонажи Эльвиры Данилиной и Виктора Мамонова, не подозревая о том, какой сюрприз готовит им дочь (эту роль исполняет студентка театрального факультета Анна Могуева), и открытый кабинет летнего ресторана, где мечтающий жениться герой Григория Алексеева делает предложение не желающей выходить замуж героине Дарьи Родимовой.

“Так же, как все, как все, как все, я по земле хожу, хожу, и у судьбы, как все, как все, счастья себе прошу”, — давнюю эту песенку создатели спектакля вспомнили и к месту и вовремя. Со сцены звучат названия саратовских улиц, артист Андрей Седов отдает персонажу свое имя, а артистка Зоя Юдина спектаклю — своего кота. Словно здесь и сейчас, на ваших глазах, происходит некое таинственное преобразование и превращение реального пространства в художественное, привычная повседневная жизнь приобретает непривычные оттенки и, запечатленная на сцене, плавно перетекает по направлению, если не к вечности, то уж точно поближе к ее обжитым окрестностям.

Виктория Никифорова предельно сужает разговор о частной жизни, герои ее “Условных единиц” — мужчина и женщина, живущие на одной лестничной клетке, в одиноких, праведным трудом добытых квартирах и согласно выработанным стандартам того же среднего класса и среднего возраста. Виктория знает толк в подробностях и приметах нынешней жизни, прописывает их с удовольствием и долей ироничного любования, прямо по-гоголевски. Уж если ее герои берутся определить личность по содержанию супермаркетовской тележки, то зрительный зал тут же поддерживает точность наблюдения протяжным вздохом согласия. По деталям быта и быто-

вания персонажей Виктории Никифоровой через какое-то время можно будет воспроизводить картину ушедших “нулевых”.

Может показаться, что драматург старается быть как можно более объективным и ни в коем случае не давать пресловутых “маячков”, настаивать на оценке складывающейся у нас на глазах новой системы ценностей — в конце концов, наш средний класс совсем молод, состариться в погоне за обеспеченной жизнью не успел, и разницу между нажитым состоянием и человеческой состоятельностью на собственном опыте не ощутил. Зато ее хорошо понимает сама Виктория. Именно внятность авторской позиции, нигде не забредающей на территорию назидательности и пафоса, составляет крепкую опору “Условных единиц” и постепенно переводит частную историю в плоскость общественного размышления. При этом пьеса предполагает неоднозначные сценические прочтения. И если нам показалось что язык и внутренний ритм ее ближе, скажем, раннему Кольтесу, то режиссер Ансар Халилуллин воплотил ее в традициях бережного отношения к публике и таким образом не отдалил, а напротив — приблизил к зрительному залу.

Мужчину и женщину в спектакле Саратовского театра играют Игорь Баголей и Эльвира Данилина. Тут замечательное попадание — средний у них только возраст, все остальное на порядок выше: красивые, талантливые, востребованные, заслуженные, у обоих за плечами десятки сыгранных в театре ведущих ролей, съемки в кино, а на плечах актерские курсы на театральном факультете и у каждого собственные взрослые и маленькие дети. Словом, про то, что такое ритм современной жизни они знают не понаслышке, и обстоятельства, в которых существуют персонажи пьесы Виктории Никифоровой, знакомы им до боли. Потому, наверное, не только костюмы художника Юрия Наместникова, но и сами роли тут сидят, как влитые. Потому так свободно существуют они в знакомом мире автора в диапазоне от веселой пародийной игры до острой драматической боли. И умудряются не только найти контакт со зрительным залом и обрести его понимание сегодня, но и предупредить о некоторых возможных заблуждениях и разочарованиях, заключенных в нынешних приоритетах среднего класса — на будущее.

Ольга Харитонова, г. Саратов

Премьеры Балтии

Русский след на латышской сцене

Пьесы А. Щербака в театрах Риги

Когда в репертуаре Нового Рижского театра (НРТ) появился “Полустанок”, а на афише “Дайлес” — “Полковник Пилат”, у критиков возникло много вопросов о неизвестном в Латвии (во всяком случае, в латышской среде) авторе. Выбор режиссера НРТ Илзе Олингер оказался всем закономерным. И дело не только в том, что она закончила режиссерский курс ГИТИСА у Камы Гинкаса, а значит, долгое время жила и работала в России. Пьеса Алексея Щербака оказалась по духу очень близкой латвийскому режиссеру.

Некоторые люди существуют в особой, сумеречной зоне духовной апатии, мучительно осознавая противоестественность такого состояния. Они не удовлетворены тем, что имеют, чувствуют себя несчастными, но бессильны что-либо изменить, — главным образом оттого, что не знают, чего хотят. Спектакли Илзе Олингер в НРТ, где она работает после возвращения из Москвы, — о таких вот людях. “Счастье” по рассказам Чехова, недавняя, уже после “Полустанка”, постановка по мотивам “Записок из подполья” Достоевского, два спектакля по пьесам современного американского драматурга Адама Рапа — все они связаны этой общей темой.

Сделав объектом пристального внимания людей, которых в обществе, ориентированном на успех, принято считать неудачниками, Илзе Олингер в то же время симпатизирует и сочувствует им. Для нее это не дегенераты, но личности, которые по разным причинам переступили черту, опасную не только для некоторых чудаков, но и для большинства из нас.

Трудно сказать, почему именно эта зона духовного застоя стала ключевой темой режиссера, но понятно, почему она не прошла мимо пьесы “Полустанок” — ведь там сумрачная территория некоего безвременья обозначена уже самим местом действия: домик стрелочницы, “в семи километрах от ближайшего поселка”, где поезда останавливаются примерно раз в три года. Читая отрывистые диалоги героев, где самое важное остается за словами, чувствуешь, профессиональную силу пьесы, которая еще раз доказывает, сколь важное значение имеет личность

автора, его эмоциональная зрелость и естественно накопившийся культурный опыт.

Действие “Полустанка” содержит сразу несколько оппозиций. Главные герои, Павел и Снежана, — антиподы, чьи “координатные оси” пересекаются в одном необычном месте. Мужчина — женщина, горожанин — жительница захолустья, “творческая личность” без строгого рабочего режима — и стрелочница, чье время строго регламентирует расписание поездов. И хотя, например, критик Павел Руднев называет Щербака в одном ряду с известнейшими представителями “новой драмы”, а “Полустанок” был создан как домашнее задание мастер-класса корифея российской “новой драмы” Николая Коляды, и автор получил Гран-при из рук Марка Равенхилла, — в пьесе мало общего с той драматургией, которую связывают с именами братьев Пресняковых, В. Сигарева, самого Коляды, да и того же Равенхилла. “Полустанок” скорее сродни экзистенциалистам, пьесам Сартра и романам Камю. Драматург не избегает и обыкновенных, невымученных человеческих чувств, и “старомодной” психологической мотивации.

Сценограф спектакля Кристиан Бректе создал условное пространство, идеально соответствующее пограничной территории, которая и реально, и символически отражает сознание героев, сродненных бегством в это отстраненное от жизни место. На сцене — стена домика стрелочницы, от которой к рампе ведут по гравию рельсы, обрывающиеся прямо перед зрительным залом. У стены — большой стол, вокруг которого и под ним происходит основное действие; он служит кроватью Павла, когда к нему ночью прихо-

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2008 г.

² № 4, 2008 г.

дит Снежана. И еще на нем стоит макет этого самого дома, освещенный крохотной лампочкой, которая светится в темноте, как глаз тинтственного существа. Но эти условные детали используются режиссером лишь как фон, контрастирующий с нарочитой обыденностью.

Один день жизни Снежаны, ее сына Вани и их кратковременного квартиранта Павла начертан очень интимно — так, что значение имеет каждый взляд, каждый вздох. Для Илзе Олингер самое важное — создать атмосферу, сделать осязаемыми эмоции героев и особенно — чувственную силу их взаимного притяжения. Атмосфера как сверхзадача, расчет только на обмен энергией партнеров — дело рискованное, тем паче на большой сцене. По ходу спектакля не раз кажется, что в более камерных условиях он прозвучал бы убедительнее.

Олингер противопоставляет физически активное действие — главным образом игры с ребенком — активной духовной жизни, когда на сцене вроде бы ничего не случается или происходят какие-нибудь бытовые действия (стирка, приготовление завтрака и т.п.), и временами этот прием кажется механическим.

Существуют два режиссерских подхода к раскрытию внутреннего мира героев. Один подразумевает визуализацию чувств и мыслей в виде метафор, символических жестов, музыки и т.п., а другой, происходящий от системы Станиславского, полагается на внутреннее напряжение актеров, интенсивную “жизнь человеческого духа”. Часто сочетают оба приема, но Олингер чаще придерживается второго. “Зримые” же метафоры в ее спектакле подчас получаются какими-то неловкими, слишком наглядными, выбивающимися из общего полотна. Скажем, потрошение игрушечного медвежонка в момент духовного кризиса, крушения главной героини кажется чересчур долгим и натянутым. Но главная проблема в другом. В постановке НРТ два актерских состава, а это означает два различных спектакля. На премьере, когда Снежана (Инга Алсиня) должна была влюбиться в Павла (Марцис Лациса), только десятилетний Эдварт Алберт в роли Вани полноценно воплотил замысел режиссера о вечно безответном стремлении одного человека к другому. Взрослые исполнители подменяли взаимное непонимание своих героев отсутствием актерского партнерства.

На эту Снежану было жалко смотреть — ее слова об одиночестве, ошибках и недоверии к людям звучали агрессивно, как обвинительная речь прокурора, обращенная к издерганному, несколько инфантильному Павлу. Но, когда Лацис меняется местами с исполнителем в первом составе роли бывшего мужа Снежаны, Варисом Пинкисом, все становится на свои места. В образе брошенного мужа — отца Вани — показывает себя отличным, чутким комиком, а Пинкис, играя Павла, выглядит не только по-настоящему мужественным, но действительно влюбленным в Снежану или, по крайней мере, испытывающим мужское влечение к ней. И Снежана, стремясь к нему, расцветает, раскрывая всю зрелую женственность актрисы, раньше, как правило, игравшей задорных молодых девушек. Развевающееся розово-цветастое платье, которое Снежана надевает к прощальному ужину, уже не кажется смешным на простой стрелочнице, а, наоборот — потрясающе красивым, как наряд от лучшего модельера. Ее охрипший голос говорит о сдерживаемом чувстве.

Во втором составе Ваню играет мальчик поменьше — Кристиан Либерт, — и его непрерывная детская подвижность, и игры с Павлом, которые тот затевает, чтобы избежать неприятного разговора со Снежаной, смотрятся более естественно. Самое же волнующее место драмы — финал, когда Ваня сообщает вернувшемуся через год Павлу о гибели матери — сыгран обоими мальчиками потрясающе — сдержанно, с огромным чувством одиночества.

У второго спектакля, поставленного по пьесе Алексея Щербака в Риге, сложилась трудная судьба. Изначально “Пилат” ставился как дипломная работа студии при театре “Дайлес” (в переводе — “Художественный”, самый большой в Латвии, как бы аналог московского МХАТа) под руководством тогдашнего худрука Михаила Груздова. После того как стало известно, что ни один из студентов в труппу “Дайлес” не войдет (коллектив сокращен из-за резко сниженного финансирования), последовал конфликт Груздова с дирекцией театра и его уход с поста руководителя. Но перед этим Груздов успел ввести на несколько ролей в двух дипломных работах именитых “взрослых” актеров и оставить эти спектак-

ли в репертуаре Камерного зала. Второй спектакль (“Идиот” по Достоевскому) там все еще держится, однако “Полковника Пилата” мне посмотреть так и не удалось. Его сыграли всего несколько раз, и, хотя официально он еще не снят, в афише этого года постановка не значится.

Прочитав пьесу, можно сказать примерно то же, что о встрече “Полустанка” с Илзе Олигер в НРТ. Дело не только в том, что Груздов — русский и также долгое время работал в России (руководил в Петербурге театром “Перекресток” и преподавал в Театральной академии). Пьеса Щербака, несущая тему героя, мужского духа, мужской дружбы, близка его интересам. Драматург на философском уровне размышляет о природе войны, возможности (и невозможности) индивидуального выбора и ответственности. Пусть это сделано чуть схематично (тут и символические образы, и глубокомысленные диалоги, чередующиеся типичными для описания войны из “плотской” жизни), все же эта пьеса — скорее притча, чем зеркало реальной войны. Поэтому меня удивила рецензия критика Сильвии Радзобе (“Театральный вестник”, № 3, 2009), утверждающей, что в спектакле рассказывается о Советской армии, воюющей в Афганистане. С. Радзобе пишет: “А. Щербак написал пьесу (интересно — когда?) под типичным для советской идеологии углом. Особенно режут ухо такие выражения как “родина зовет”, “родина приказывает” и т.д. О какой родине идет речь? Конечно, об СССР. Тут уместен вопрос — что кому родина, а что — нет. “Наших” представляет рота дружных и симпатичных солдат, которые покуривают “травку” и параллельно строевым учениям и боевым заданиям заняты дискуссиями сексуального характера. <...> Молодые актеры создают совершенно идиллический образ Советской армии. <...> Странный в смысле режиссерской трактовки и актерского исполнения финал спектакля, когда некий местный по

прозвищу Бангладеш, которого Артур Дицис последовательно играет как человека с отклонениями, этакого милого сельского дурачка, взрывает всю нам уже близкую и симпатичную роту. Поскольку после массового убийства Бангладеш ничуть не изменился и в нем ничего особенного не произошло, вывод напрашивается сам собой: афганцы — это опасные полоумные существа, с которыми не хочется водиться даже по соображениям политкорректности.<...> Пьеса и ее постановка напоминает советский театр 80-х лет прошлого века, когда, дабы отвлечь умы зрителей от собственных проблем, театрам тепло советовали ставить пьесы об абстрактных войнах на диком Западе”.

Справедливости ради замечу, что на веб-сайте театра комментарии о спектакле не столь однозначны. Можно сделать вывод, что зрителям в возрасте после тридцати “Полковник Пилат” показался слишком морализирующим на тему войны, а вот одноклассникам двадцатилетних актеров спектакль понравился своей естественностью. Правда, некоторые пишут, что не помешало бы больше конкретности — о какой войне идет речь. Видимо, постсоветский синдром не позволяет многим отвлеченно смотреть на эту тему.

Пьесы А. Щербака в репертуаре латвийских театров, с одной стороны, заполняют некий пробел: ведь у нас в Латвии есть успешно работающие русские поэты и писатели, а вот из здешних русских драматургов ставился, по-моему, только Юрий Скоп (десять лет назад в театре “Дайлес” была поставлена его пьеса “Клара больше сюда не прилетит?”). Да и есть ли они вообще? С другой стороны, автор, столь хорошо владеющий драматургическим пером, мог бы как-то больше откликаться на именно местную действительность. Может быть, именно некоторой абстрактностью происходящего в его пьесах, безусловно отмеченных “знаком качества”, можно объяснить их отсутствие в репертуаре русскоязычных театров Латвии.

Генриетта Верхоустиная, г. Рига

События

Майя Фолкинштейн Под знаком юбилея

Московские гастроли Санкт-Петербургского АБДТ имени Г.А. Товстоногова

Гастроли эти продолжались двенадцать дней, и по современным меркам их можно смело считать гастролями большими.

За последние восемь лет БДТ в третий раз посетил Москву с таким вот творческим визитом. Предыдущий, в отличие от нынешнего, торжественного, приуроченного к 90-й годовщине со дня основания Большого Драматического театра (к слову, в 2009-м у него еще одна дата, печальная — двадцатилетие с момента ухода из жизни Г.А. Товстоногова), носивший сугубо деловой характер, состоялся в конце февраля — начале марта 2005-го.

Вроде бы четыре года — срок не такой уж и существенный. И все же многое изменилось в этом театре.

К примеру, Ирина Патракова и Полина Толстун в 2005-м только начинали свой актерский путь (Толстун тогда и вовсе училась в Санкт-Петербургской Театральной академии, и против ее фамилии в программке к “Двенадцатой ночи” В. Шекспира, где она играла Оливию, было написано “студентка”). В 2009-м они — уже молодые перспективные героини театра, который в течение этого времени пережил и немало потерь.

Так, в ноябре 2005-го не стало Николая Трофимова. В апреле 2007-го — Кирилла Лаврова. В марте 2008-го — Андрея Толубеева. В скорбном списке — артисты Владимир Козлов, Елена Немченко, Ирина Комарова. Сюда же справедливости ради стоило бы добавить и Игоря Дмитриева (которого в свое время очень ценил Товстоногов, считая актера питерской принадлежностью), не состоявшего в труппе Большого драматического театра, но своим незаурядным исполнением роли князя Дулебова в “Талантах и поклонниках” А.Н. Островского внесшего неповторимый “штрих” в летопись БДТ.

Были и приятные события. Скажем, выход романа-интервью Андрея Толубеева “В поисках Стрельчика” и появление очередного литературного труда Владимира Рецептера “Жизнь и приключения артистов БДТ”. Актерам театра был посвящен и спродюсированный Юлией Кудряшовой “Семейный альбом”, куда вошли фотографии костюмера (!) БДТ Нины Горловой. Сценографам, когда-либо сотрудничавшим с Большим драматическим театром, — книга Надежды Хмелевой “Ху-

дожники БДТ”. Наконец, Г.А. Товстоногову — двухтомник “Собирательный портрет” (под редакцией Елены Горфункель и Ирины Шимбаревич) и “Георгий Товстоногов репетирует и учит” (составитель — та же Горфункель).

Но какой бы радостью для почитателей Большого Драматического театра ни были эти издания, все они в основном касались славного прошлого БДТ. Сейчас же мы имели возможность посмотреть на то, каков же сегодняшний БДТ, в этот раз дававший свои спектакли в помещении Малого театра, что не случайно. Во-первых, гастролируя в Санкт-Петербурге, артисты Малого в свою очередь, как правило, играют в БДТ. Во-вторых, Дом Островского и Большой Драматический роднит общность эстетических платформ. Прежде всего — верность традициям русского психологического театра, внимание и уважение к мировой литературной классике.

В соответствии с этим и была составлена афиша гастролей БДТ, ядро которой, как и ожидалось, составили спектакли художественного руководителя театра Темура Чхеидзе. Среди них — известные москвичам “Дядюшкин сон” по Ф.М. Достоевскому (о нем достаточно писала московская пресса, в том числе и “Современная драматургия”), “Мария Стюарт” Ф. Шиллера, “Копенгаген” М. Фрейна, которые любители театра могли видеть на фестивалях “Золотая маска-2009”, чеховском театральном форуме в июне 2007-го, гастролях БДТ образца 2005-го. А также — выпущенный в 2006-м, но почему-то проигнорированный экспертами вручающихся в Москве различных театральные премии и, стало быть, незнакомый столичным театрам спектакль “Власть тьмы” Л.Н.

Толстого. Показали нам и свежую, датированную мартом 2009-го премьеру театра — “Дон Карлос, инфант испанский” Ф. Шиллера. Не забыли и “Квартет” Р. Харвуда (в режиссуре Николая Пинигина), который периодически играет в столичном Театре Сатиры.

Вероятно, предлагая нашему вниманию эти названия, руководство БДТ стремилось и подтвердить свое постоянство в отношении выбора серьезного драматургического материала (а это относится и к “Квартету”, который отнюдь не является коммерческим пустячком), и дать публике возможность насладиться игрой ведущих артистов театра разных поколений.

Все это, конечно, не могло не вызвать зрительского энтузиазма. И все же становилось немного обидно, что в гастрольях Большого драматического театра-2009 не были заняты старейшины театра — Людмила Макарова и Изиль Заблудовский, единственные заставшие совсем уж давнюю, дотоваговскую эпоху БДТ, и, что не менее важно, до сих пор остающиеся востребованными родным театром. Жаль, что опять не приехала в Москву в составе коллектива БДТ Светлана Крючкова, в чьем послужном списке в 2006-м появилась роль горьковской Вассы Железновой. И снова не нашлось место в афише гастролей БДТ “Талантам и поклонникам” в оригинальном и наряду с тем корректным по отношению к Островскому режиссерском прочтении Н. Пинигина, перенесшего сюжет пьесы в начало XX века. Было бы интересно москвичам посмотреть и режиссерскую работу артиста В. Ивченко, инсценировавшего и поставившего на Малой сцене БДТ повесть Э. Хемингуэя “Старик и море”.

Впрочем, имеет смысл предположить, что эти постановки наряду со спектаклем “Кошки-мышки” И. Эркеня, где одну из главных ролей играет Макарова, и с пушкинским “Станционным зрителем”, который является бенефисом Заблудовского, нарушили бы цельность гастрольного репертуара. А может, по мнению составителей московской афиши БДТ, они недостаточно отвечали генеральной репертуарной линии Большого Драматического, сущность которой сформулировал еще Г.А. Товстоногов, считавший, что “театр должен будить совесть человеческую”.

Наиболее четко этой “установке” соответствует “Власть тьмы” Л.Н. Толстого, поставленная Темуром Чхеидзе в аскетичных декорациях Эдуарда Кочергина, который заполнил сценические подмостки только фрагментами деревенского дома и избранными предметами крестьянского быта. Все это сделано, скорее всего, для того, чтобы ничто не отвлекало зрителей от погружения в мир трагического сюжета и от основополагающей позиции автора, настаивавшего на том, что человеку всегда и во всем “душа надобна”. Мысль эту Толстой вложил в уста Акима — чистильщика выгребных

ям, который вопреки всем нелегким жизненным ситуациям все равно устремлен к лучшему, не теряя искренней веры в людей. Поэтому он так рад финальному покаению сына Никиты, совершившего тяжкое преступление. Эта сцена — одна из самых пронзительных у Дмитрия Быковского (Никита) и Валерия Ивченко (Аким), которого хотелось бы назвать своеобразным камертоном актерского ансамбля “Власти тьмы”. Спектакля с определенной долей назидательности, предусмотренной самим Толстым, недаром добавившим к названию своей пьесы народную поговорку “Коготок увяз — всей птичке пропасть”. Да и о необходимости возрождения в людских сердцах светлых начал уже не то что говорить — кричать надо.

Как нелишне было на примере драматических коллизий “Копенгагена” М. Фрейна напомнить не только ученым, но всем тем, кому свыше дан какой-либо дар, о личной ответственности за их творения. “Копенгаген” с его сугубо интеллектуальной направленностью, героями — великими физиками Нильсом Бором и Вернером Гейзенбергом, изобилующими научными терминами диалогами и минимумом сценической обстановки московские театралы тепло приняли в 2005-м. Но в гастрольную афишу-2009 он попал, видимо, не только по этой причине, а, думается, еще и потому, что в “Копенгагене” Нильса Бора играет Олег Басилашвили, чье 75-летие совпало с этими гастрольями. В день рождения Басилашвили вместе со своими неизменными партнерами по спектаклю — Валерием Дегтярем (Гейзенберг) и Марией Лавровой (Маргрет Бор), и вышел на сцену Малого театра в роли Бора — без сомнения, одной из лучших в своей биографии.

Однако свой юбилей Олег Валерианович вполне мог бы отметить и на “Квартете” Р. Харвуда, где он в роли своего коллеги Уилфреда Бонда — пусть и завершившего карьеру, но все же остающегося артистом по призванию, — сумел сказать нечто важное об актерской профессии. И — вместе с остальными участниками спектакля — Зинаидой Шарко (Сесилия Робсон), Алисой Фрейндлих (Джин Хортон), Валерием Ивченко (Реджинальд Пэдджет) — несмотря на наличие в “Квартете” целого ряда комических моментов, настроил зал на отнюдь не развлекательную волну. Наверняка этому, помимо актерского профессионализма, в немалой степени способствовала и звучавшая на протяжении спектакля возвышенная музыка Джузеппе Верди, и исповедальный характер пьесы Р. Харвуда. Все-таки занятым в “Квартете” артистам, как и коротающим свою старость в богадельне для бывших солистов оперы действующим лицам спектакля, близка и тема сознательного бегства от безрадостной подчас реальности в хоть и призрачный, но все-таки пленительный мир искусства, и проблема одиночества, от которого никто не за-

страхован. А еще — актеры БДТ вослед действующим лицам “Квартета”, “под занавес” спектакля слышавшим свои записанные на пленку прекрасные молодые голоса, тоже, видя себя на экране, наверное, нередко сталкивались с собственными “легендами”, которым они, увы, не всегда могли соответствовать. Из-за этой ассоциации финал “Квартета” произвел сильное впечатление, отчего некоторая режиссерская робость Николая Пинигина вдруг обернулась элементарной деликатностью, желанием прежде всего подать “крупным планом” актеров. Это неоднократно ставилось критикой в вину Пинигину, но на московских же гастролях БДТ не раздражало, подтвердив предположение, что в этом театре сегодня благополучно “цветут все цветы”.

Но все-таки для Большого Драматического театра по-прежнему приоритетны спектакли с жесткой и при этом довольно комфортной для артистов режиссерской “конструкцией”, располагающей к рождению многогранных сценических образов. Таких, к примеру, как созданный Мариной Игнатовой образ Елизаветы Английской в “Марии Стюарт” Ф. Шиллера. Или — образ Марии Стюарт, которую сыграла Ирина Патракова, среди прочих черт характера героини возведшей едва ли не в абсолют королевское достоинство Марии.

И. Патракова вообще благодаря своей выразительной, тонкой, аристократичной внешности, внутренней значительности стала в БДТ прямо-таки специалистом по ролям венценосных особ. Еще одну из них — Елизавету Валуа — актрисе было доверено сыграть в спектакле “Дон Карлос, инфант испанский”.

В заключительный вечер гастролей БДТ и была представлена сценическая версия этого знакового для Большого Драматического произведения Ф. Шиллера (а именно данной пьесой в постановке Александра Лаврентьева с декорациями Владимира Щуко и музыкой Бориса Асафьева 15 февраля 1919-го открылся театр). Сложное, многофигурное театральное “сочинение”. В изысканном (с огромной витой, устремленной куда-то в небо лестницей и проецирующимися на заднике сцены ключевыми деталями того или иного места действия) оформлении Георгия Алекси-Месхишвили. С то и дело вторгавшимися в атмосферу спектакля тревожными мелодиями Гии Канчели. И — героями, облаченными в роскошные одеяния (художник по костюмам — Марина Еремейчева), которые полностью соответствовали моде XIV века, из-за чего герои эти казались буквально сошедшими с живописных полотен Веласкеса.

Спектакль длился четыре часа. Но смотрелся без напряжения (за исключением, пожалуй, завершающих минут, когда стрелка часов неумолимо приближалась к 23.00, и в голову невольно начинали закрадываться мысли об отнюдь не безопасной обратной дороге по ночной Москве). Правда, совсем уж органичному восприятию происшедшего на сцене слегка мешал новый, прозаический перевод. Возможно, заказывая его Елене Шварц, Темуру Чхеидзе мечтал сбить с “драматической поэмы” Шиллера всяческий пафос, приблизить ее к сегодняшнему дню. Но этого пафоса как раз и не хватило. Все-таки рассказанная Шиллером история — по сути романтическая. А спектакль Большого Драматического театра имени Г.А. Товстоногова при всех своих явных аллюзиях с нашей политической реальностью все равно вышел о вещах вечных, вневременных.

О тщетности сопротивления судьбе (на это красноречиво намекала нависавшая над игровой площадкой тяжелая темная плита, которая, кажется, готова была в любую минуту обрушиться на персонажей). О том, что все поступки героев Шиллера — благородные и неблаговидные, в сущности, продиктованы обыкновенными чувствами. Любовью, как у Карлоса (в пока еще несколько поверхностном исполнении Игоря Ботвина), влюбленного в свою бывшую невесту Елизавету Валуа, ставшую супругой его отца — короля Испании Филиппа II. Или — ревностью, как у Филиппа II, в трактовке Валерия Ивченко представшего не однозначно тираном, а крайне противоречивым, страдающим, ищущим понимания существом. Или — стремлением к счастью, ради достижения которого кто-то может решиться на разного рода интриги, подобно принцессе Эболи в исполнении Елены Поповой...

Кстати, в одном из гастрольных интервью Е. Попова заметила, что спектакль “Дон Карлос, инфант испанский” — своего рода испытание и для актеров, и для публики. И в этом предположении безусловно есть доля истины. Но дело, как нетрудно догадаться, не в продолжительности спектакля — так как никого уже не удивишь и постановками, заканчивающимися далеко за полночь. А в том, что и служителям Мельпомены, и нам, зрителям, не часто выпадает шанс иметь дело с таким объемным сценическим действием. Но, судя по той сосредоточенности, которую артисты сохраняли вплоть до самого конца спектакля, и живым, непосредственным, а главное, точным реакциям зрительного зала, и те, и другие этот “экзамен” выдержали с честью.

Михаил Угаров: “Неприлично указывать зрителю...”

Беседу ведет Ильмира Болотян (начало на с. 2).

— В этом году в списке авторов фестиваля лично для меня было много новых имен. Можно ли говорить о каком-то новом поколении молодых драматургов?

— О поколении — нет, но появились какие-то личности. Ведь тот же Павел Пряжко возник недавно. Он сильно выделяется среди других не только текстами, но и как человек. Это заметно и по его выступлениям на фестивале. Мне также очень интересно наблюдать за тем, что делают Ярослав Пулинович, Валерий Печейкин... Кстати, среди наших “старых” авторов даже появилось такое выражение, как “младодраматурги”. Это хорошо. Структура обновляется, вырастает. Почему-то в критике были крики, что у нас одна и та же тусовка. Я никогда серьезно с этим не спорил, потому что это бред. В этом году я сам удивился количеству новых не известных мне имен. И теперь вопрос — кто из них задержится, а кто вообще больше не появится, как бывало не раз.

— На одной из лабораторий вы говорили о том, что сейчас в основном превалирует “драматургия катастрофы” (“посмотрите, что мир сделал со мной”) и что почти нет образцов “драматургии спасения” (“посмотрите, что я сделал с этим миром”). Как сейчас обстоят дела? Пишет ли кто-нибудь “драматургию спасения”?

— Смотря как понимать спасение. Если в буквальном смысле, то нет. Потому что тогда — это просто хеппи-энд, где все хорошо кончилось. Вообще, я теперь не сторонник этой теории. Сейчас мы очень тесно сотрудничаем с режиссером Мариной Разбежкиной, вместе преподаем в Высшей школе журналистики. Мне нравится ее классификация: позиция автора “снаружи” или “изнутри”. Позиция “снаружи” — это все, что Марина называет вертикальной культурой, где есть точная позиция, верх-низ, антагонист-протагонист, добро-зло... И Марина точно отмечает, что ее поколение и младшие кинематографисты — все были наблюдателями, талантливыми, проницательными, с любовью к людям, но только наблюдатели. А появились другие художники, которые находятся в позиции “изнутри”, где нет точной системы координат, нет антагонистов и протагонистов... То, что снимают Хлебников, Хомерики, Гай-Германика, Сигарев, то, что пишут Пряжко, Пулинович, Печейкин в “Соколах”. В их работах нет ни одного злодея, но нет и того, с кем я могу себя идентифицировать. Эта позиция предполагает такое отношение к герою: “Человек текуч”. Прямо по Толстому. Каждую минуту человек меняется: злодей, подлец, святой... Вот здесь может ли быть категория спасения вообще? Ведь спасение — это результативная категория, только потом понимаешь, от чего спасся и как. Поэтому сейчас для меня эта терминология осталась в области театроведения. А вот то, куда я сейчас двинулся, еще требует объяснения.

— Можно ли соотнести позицию “снаружи” с рациона, а “изнутри” — с эмоцией, чувством?

— Отчасти, и не так прямо. Потому что в “изнутри” тоже есть свое рациона. Эта позиция очень сложна для зрителя, потому что ты не знаешь, с кем себя отождествлять. А я привык выбирать, кому сочувствовать. Здесь же выбрать не получится. Сейчас я стал спокойнее относиться к критике, потому что понимаю: во-первых, спорить бесполезно. Во-вторых, когда прочитаю статью и разозлюсь на критика, думаю: “Ну что я злюсь? Он на другом берегу реки. И в этом все дело. У него другой вид. И если я сейчас начну с ним собачиться, он меня не услышит, потому что он далеко”. И я не могу никого упрекать, у нас просто разные матрицы. И мы не должны друг друга перевоспитывать: ни они меня, ни я их. В любом случае, встает вопрос: куда мы идем. Очевидно, что какие-то новые секторы появляются в искусстве, и, наверное, это нормально. В опытном западном искусстве так и есть. Есть сектор такой-то, его судят по таким-то законам. У нас же пока есть ощущение, что все одно.

Вот меня иногда спрашивают: “А почему эта пьеса, которая вам так нравится, не идет по всем театрам России?” Это рассматривается, как показатель качества. А почему она должна идти по всем театрам? Для меня такая пьеса, наоборот, на подозрении, что-то там не то.

— Позиция “изнутри” соотносится с “нуль-позицией” автора, сознательным отказом от готовых установок?

— Да, потому что когда я “изнутри”, это трудно. Ссорисься с человеком или миришься,

потом идешь домой и тут-то понимаешь, а почему я тогда не сказал ему то-то, почему не возмутился или, наоборот, почему не сказал что-то хорошее. Потому что когда ты “изнутри” — ты только принимающая сторона. Рефлексия — это уже второй этап. Для зрителя так же. Мессидж размывается. Это уже неприлично — указывать зрителю, кому сочувствовать, задавать жанр, рассказывать ему, про что мы тут все это поставили. Это все убирается. Конечно, зритель сразу пугается, ему некомфортно. Не всякий зритель, но привыкший к массовой культуре. И вот я всегда удивляюсь тому, что творится на “Любимовке”: число зрителей зашкаливает, вы сами видели. На ней собираются люди, которым это интересно. Для них это очень увлекательная вещь!

— **В чем особенность такой публики?**

— Они все выросли. Театр же все равно всегда немного сзади топает. Есть хорошее кино, другие виды искусства, которые, мягко скажем, опережают театр. За счет насмотренности и слышимости эта публика уже выработала в себе другой взгляд. Я сначала удивлялся ей, думал: наверное, они все пишут. Потом разговаривал с кем-то: нет, и не собираются писать, им просто интересно. Меня сначала удручало, что мы не можем при таких зрителях произвести какой-то серьезный разбор текста. А теперь вижу, что сама публика его делает — либо выступает: “Что за ерунду вы тут написали”, либо молчит, не реагирует, что говорит само за себя. Мне очень нравится эта аудитория, хотя она и маленькая.

— **Вы являетесь художественным руководителем “Театра.doc” с самого его основания. Первые опыты этого театра были направлены на интенсивное исследование окружающей реальности, на выработку активной социальной позиции. Сейчас этот акцент, как мне кажется, сместился в сторону наблюдения. Нет позиции, нет высказывания, есть фиксация и нащупывание. В какую сторону? И сохранился ли вообще интерес к вербатиму?**

— Интерес есть. Другое дело, что вербатим — ужасно трудоемкий вид театральной работы. По себе знаю, что легче поставить два спектакля, чем сделать одну такую вещь. Легче даже сесть, написать и не париться. Трудоемкость, конечно, влияет на снижение числа работ в этой технике. Действительно, можно говорить об уходе социальности из документального театра. С одной стороны, это происходит не только у нас, но и во всем мире. Есть разочарование от этого инструмента воздействия. Ну, хорошо, сделаю я вербатим про отмену призывной армии. Что это изменит?

Александр Родионов заметил, что даже идет пародирование документального театра. Раньше вербатим всегда имел значимый повод. Есть, например, в истории такие спектакли, которые мирили города, как “Сумерки” Анны-Девере Смит. Потом произошел скандал, когда Стивен Долдри стал делать свой “Body Talk”, вербатим о представлениях мужчин о своем теле. Смешно сравнить цитаты из этих пьес. Привожу не дословно. В одной: “Мы не должны убивать! Мы же все люди”, в другой: “У меня на ноге сзади родинка. Я совсем забыл о ней, но недавно я увидел себя в зеркало и вспомнил”. Это был вызов Долдри всему вербатиму. Не знаю, куда это приведет. Будем разбираться со студентами.

— **Какой предмет вы преподаете в Высшей школе журналистики?**

— Я веду режиссуру документального театра и работу с актером и персонажем. Это инновационные методы, не классическая школа. Под “персонажем” здесь имеется в виду и реальный человек, которого можно вытащить на сцену, и как типаж в документальном кино, и как образ реального человека, закачанного в актера. Со студентами мы будем делать спектакль с рабочим названием “Робинзон Крузо”, про эскапизм, как выжить. Они должны написать истории из своей жизни “Что я делал, когда ничего не было”.

— **Слышала, что на ваш курс был конкурс, хотя обучение платное. По каким критериям вы отбирали будущих режиссеров-документалистов?**

— Все претенденты присылали работы, и все они были довольно слабыми, ученическими, снятыми под кого-то, под телевизор, под формат. Главный отбор происходил на собеседовании. Мы отбирали яркие личности, интересные, не заикливающие на себе, которым интересен мир вокруг и которые транслируют этот интерес к миру. Отсекались шизоидные, невротические, с готовыми матрицами, которые любят слово “духовность”, которые идут не в какие-то конкретные ощущения, а в рассуждения о жизни. Набрали очень много — 35 человек. Пришлось мне разделить группу на две части. Кстати, сразу видно, кто в позиции “изнутри”, а кто — “снаружи”. Один студент вчера рассказывал душераздирающую историю о том, как он расстался с девушкой. Другие должны были задавать ему вопросы. И вот одна девушка спрашивает: “Скажите, а вы вообще любили ее?” Я прервал: “Вы понимаете, что человеку нельзя задавать такой вопрос, потому что это сразу ставит его в тупик. Что он вам

ответит? “Нет”? Или: “Да, я ее безумно любил”? Вы должны задать такие вопросы, чтобы через косвенные моменты понять, любил он ее или нет”. Конечно, проще задать прямой вопрос, чем расследовать, но это все от лени. Ведь прямые вопросы формулируют, задают ответ и сразу замыкают человека. Так к режиссуре, конечно, нельзя относиться.

— **Сейчас вас больше знают как режиссера, идеолога “новой драмы”, чем как драматурга. Продолжаете ли вы писать?**

— Да, сейчас работаю сразу над тремя вещами. Это проза, но это все равно визуальная проза. Все равно я драматург, все равно мне интересно кино. Но чистый сценарий мне совсем не интересен просто как форма записи. И театральная драматургия мне сейчас не интересна. Не потому, что я разочаровался в этом жанре, а потому что скопилось общее разочарование по поводу театра... Хотя было много хороших постановок по моим пьесам. Раньше, когда я был наивным, мне было интересно увидеть поставленными свои пьесы, посмотреть, как это будет. А сейчас этот интерес полностью исчерпан. Поскольку я сам занимаюсь режиссурой, я уже знаю все варианты. Может быть, это временно. Но вот Елена Гремина говорит то же самое, что у нее сейчас нет мотивации. Но она-то вообще в свое время ужасов насмотрелась: “За зеркалом” ставили так, что мало не показалось. На самом деле, какая разница, в каком жанре работать?

— **Вы сказали, что в искусстве появляются какие-то новые секторы. Идет ли здесь речь о современном театре, движении “новая драма”?**

— Театр, который ставит и играет современную пьесу, — это отдельный вид театрального искусства, потому что там другая режиссура, другая актерская школа, другая публика и другая критика. Все комплекты выделились. Было время, когда разделились музыкальный театр и драматический. Раньше это нельзя было себе представить. Сейчас это нормально. В наше время разные театры должны разделиться. Я не знаю, как будет называться тот театр — театр классики или еще как-то. Мне кажется, будут театр развлечения, театр-музей классический, в котором тоже есть свое удовольствие, и вот это — театр современной пьесы. Тогда все становится ясно. Потому что нельзя с общей позиции критиковать разные вещи.

Я очень хорошо понимаю людей, для которых пьеса Пряжко — это “письмо идиота, полное шума и ярости”. И, конечно, с точки зрения даже поствампировской драматургии непонятно, что это такое. Вот Вампилов, а вот Пряжко. Они разные, в разных сферах искусства. И рассматривать их надо по разным законам.

— **“Театр.doc” и независимый кинематограф шли с самого начала вместе. Есть фестиваль “Кинотеатр.doc”, есть отдельные опыты драматургов в кино. Расскажите подробнее о новом проекте “Кино без пленки”. Пока со стороны он кажется формальной вещью в себе.**

— Мы хотим сделать фестиваль “Кинолюбимовка”. Небольшой, там будет всего около семи сценариев. Пока же мы идем методом проб и ошибок. Первая читка проекта “Кино без пленки” — сценария Дарьи Грацевич “Недотроги” — прошла как обычная читка пьесы. Сейчас другой режиссер, Михаил Егоров, ищет форму читки сценария, чтобы “Кинолюбимовка” не дублировала фестиваль драматургии. Я буду делать читку очень яркого сценария Александра Родионова, который никто пока не снял и не знает, как снимать. Называется он “Сон оказался предвестником несчастья” (обработка старинной горской песни).

Сейчас предлагают всякие глупости: давайте повесим экран, какие-то отрывки будем показывать. Но я считаю, что не надо имитировать кино. Мы же на “Любимовке” не имитируем спектакли театра, мы идем своим путем.

— **Тогда встает вопрос о форме сценариев, приемлемой для таких проектов...**

— Этот вопрос есть. Я, например, вообще не принимаю американской “лесенки”. К искусству это вообще не имеет отношения, это производство. А сценарий, записанный в форме киноповести, киноновеллы, — это наша классическая русская школа — сразу создает “кино в голове”. По сути, мы потеряли эту школу, а ведь в свое время итальянцы пытались у нас ее перенять. Тот же “Амаркорд” Феллини так записан. Сейчас студии не принимают киноповести к рассмотрению только потому, что им, видите ли, не удобна такая форма записи.

— **После закрытия фестиваля “Новая драма” почти сразу возник фестиваль “Новая пьеса”. Чем он будет отличаться?**

— Мы ведь разделились тоже из-за того, о чем сейчас говорим... Этот театр (“Практика”. — *Ред.*) пошел в другую сторону: спектакль как светское событие, как тусовка ярких людей, как повод для встречи, а “Театр.doc” и “Любимовка” остались в своей традиции, они уже считаются традиционными. Это в “Практике” теперь новации.

Мы подписали договор, что ни та, ни другая стороны не используют словосочетания “но-

вая драма”, оно должно уйти в историю. Мы сразу сказали, что будем делать этот фестиваль с другим названием под эгидой “Золотой маски”. Правда, оно всех немного путает. Я, честно говоря, был против него, потому что кажется, что на фестивале с названием “Новая пьеса” акцент будет только на текстах. На самом деле формат останется прежним. Будут спектакли по современным пьесам, и будет их, наверняка, больше, просто потому что у “Золотой маски” больше авторитета. Ведь понятно, что если “Золотая маска” отберет какой-нибудь провинциальный спектакль, местные власти дадут деньги, чтобы его привезли в Москву. Мы продолжим конкурс конкурсов пьес, отобранных из разных шорт-листов, будет зимняя актерская лаборатория “Ясная Поляна”, где будут готовиться читки для фестиваля. Но “Новая пьеса” будет немного и отличаться. Это будет такой фестиваль-федерация, который будет включать всех, с более расширенным управлением, чем раньше. Получится такая витрина, чтобы показать всем, кто что делает.

Семен Спивак: “Сейчас слово “доброта” произносят стыдливо”

Беседу ведет Татьяна Коростелева

Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке — театр изначально авторский, на каждом этапе своей непростой истории он формировался вокруг творческого лидера. Уже отходит в область легенды сама история создания Молодежного, который открылся благодаря соиздательной творческой воле Владимира Малыщицкого в январе 1980 года — в пору, когда появление новых театральных форм представлялось по определению невозможным. Малыщицкий был режиссером-публицистом, трибуном, сумевшим собрать талантливую труппу, создать блестящий репертуар на основе лучших произведений современной прозы и сплотить вокруг театра передовую интеллигенцию, властителей дум того времени.

В 1983 году Молодежный возглавил Ефим Падве — талантливый ленинградский режиссер, ученик Г.А. Товстоногова. Падве был влюблен в театр романтический, зрелищный (поставил рок-оперу “Сирано де Бержерак”) и в театр музыкальной импровизации (спектакль-кабаре “Звучала музыка в саду” — воспоминание об эстраде начала XX века). Эти спектакли тоже стали легендарными. В высокую сферу человеческой памяти восходит и судьба режиссера Падве, трагически погибшего в пору духовного кризиса.

С 1989 года эстетическую позицию Молодежного театра на Фонтанке определяет Семен Спивак. В этом году режиссер отметит личный юбилей и 20-летие пребывания на посту художественного руководителя Молодежки. За эти два десятилетия С. Спивак построил уникальный театральный Дом, в котором органично сосуществуют артисты разных поколений, но одной художественной веры.

Юбилей С. Спивака совпадает с 30-летием со времени основания театра и его вступлением в новый этап своей истории. С вводом в эксплуатацию строящейся новой сцены, Молодежный станет театральным комплексом, куда войдут новая Большая и Малая сцены и “пленэрные” площадки Измайловского сада. На базе Малой сцены предполагается открытие экспериментальной лаборатории молодой режиссуры. Обо всех этих событиях, о процессах, происходящих в современном театральном искусстве, мы беседуем с Семеном Спиваком.

— Семен Яковлевич, как бы вы сформулировали свое режиссерское кредо?

— Когда-то мне казалось, что для режиссера главное — самовыражение, а потом я иначе стал понимать эту миссию. Она в том, чтобы поднимать, пробуждать в зрителе душу. Человеку необходимо ощущение, что он не один, что рядом есть люди, а надо всем — высший закон. Есть два пути поднятия души — религиозный и светский. Мы занимаемся вторым. Мы строим живой театр, не рациональный, не концептуальный, у нас превалирует чувство, что нам кажется очень важным. Особенно в наше время, когда так сложно, опасно жить, что ты все время вынужден напрягаться, защищаться. Заблокированные органы чувств в театре оживают... У нас ведь, по сути, не только молодежный театр, в зрительном зале — люди разных возрастов. Мы пытаемся в спектаклях утвердить светлое начало, а к свету тянутся мно-

гие. Те, кому нужен свет, приходят в наш театр, те, кому милее тьма, предпочитают другие театры. В принципе, я ставлю спектакли о себе, для себя. Если нам удастся выразить себя, то мы совпадаем и с другими, то есть со зрителями. Мы изучаем, что такое поступок, что такое вера, что такое любовь, что такое жизнь, что такое смерть... Я считаю, что на эти вопросы откликается большинство зрителей в зале.

— **Вы создали театр-дом, в котором, по мнению многих, солнечно и тепло. Ольга Скоропкина в своей книге “Нескучный сад Семена Спивака” пишет: “Молодежный театр на Фонтанке совмещает в себе по нынешним временам почти несоединимое: художественную целеустремленность и целостность авторского театра — и уютную устойчивость театра-дома”. Но разными исследователями высказывается мнение, что понятие театра-дома изжило себя, что эта стабильная модель приводит к консерватизму и застою. Часто речь идет о том, что русский репертуарный театр понемногу исчезает, вымывается из театрального ландшафта. Что вы об этом думаете?**

— Я считаю репертуарный театр одним из главных достижений культуры XX века. Станиславский ведь, кроме своей системы, сделал еще одно великое открытие — организацию репертуарного театра, закрепление артистов на месте, объединение их в сыгранный ансамбль, создание для них человеческих условий. Правда, сейчас жизнь репертуарного театра с каждым днем осложняется, надо трезво понимать это, а не жить в иллюзиях.

Что касается консервативности, стабильности этой театральной формы, то, я думаю, Бог недаром создал так, что любое понятие, как и любая медаль, имеет две стороны. Не уверен, что театр-дом обязательно оплот стабильности, я как раз думаю, что такая модель театра во многом осложняет жизнь. Ведь в семье жить сложнее, чем оставаться в свободном плавании. С годами могут возникнуть какие-то осложнения отношений, ведь у артистов — членов “семьи” — характеры такие разные, нелегко жить все время рядом... Я вообще не знаю стабильных семей, если это, конечно, живой организм. Живая семья, как и живой человек, всегда только ищут гармонию, гармоничными бывают лишь краткие периоды, секунды, которые возникают, когда совместятся все внутренние цели.

Ведь так, продолжая мысль, можно вообще отказаться от стабильных структур. Я много раз приводил спортивные примеры: футбольная команда даже из лучших игроков, собранная на какой-то период, уступает команде, которая работает непрерывно, сообщая, под руководством хорошего тренера.

Поэтому, полагаю, в театре некая динамическая стабильность должна быть. Мне очень нравится мысль выдающегося психолога Льва Выготского о том, что и в жизни человека, и в бытовании истинного искусства присутствуют некие ритуалы, и наряду с ними обязательно есть игра, то есть случай, внезапные, незапланированные явления. И любой крен в ту или другую сторону является моментом снижения, сложность работы в театре определяется как раз проблематичностью достижения такого равновесия. В театре существуют некие ритуальные вещи, которые другим организациям не присущи как ритуал: повтор репетиций, сбор труппы, творческие тренинги, постоянные занятия по развитию и профессиональному росту актеров... Для репертуарного театра все это очень важно. Формула Выготского замечательно демонстрирует, что очень опасна ситуация, когда все заритуалено, но также опасно, когда все случайно. Мне кажется, при другой форме театра как раз возникает опасность, что все случайно, все — игра.

При этом я думаю, что театр-дом двадцатилетней давности отличается от сегодняшнего театра-дома. Сегодня театр такого типа похож на отчий дом, где дети работают в каких-то других городах и странах, только иногда приезжая домой. Но все равно это хорошо, мама всегда ждет детей, в данном случае я с мамой ассоциирую художественного руководителя театра... Эта модель немножко другая, чем, продолжу ассоциацию, театральная семья, в которой дети ходят в школу и все вместе собираются каждый день за столом.

Конечно, есть какие-то законсервированные, в плохом смысле “академические” театры, где руководитель и труппа остаются сидеть на первой завоеванной территории. Мы пытаемся продвигаться дальше, вероятно, поэтому спектакль “Касатка” не похож на спектакль “Три сестры”, а недавние постановки “Дон Кихот” и “Жестокие игры” тоже весьма различны меж собою. Если имеется в виду театр-дом, закрытый на ключ, может, он и застойный, но в Молодежном я пока застоя не ощущаю. Потому что, во-первых, мы каждые пять лет добавляем в коллектив большую группу творческой молодежи, делаем основательное вбрасывание свежей, молодой энергии. Во-вторых, у нас спектакли ставит не только художественный руководитель, а целый ряд интересных, серьезных режиссеров разных направлений

и школ. Это такой открытый театр-дом.

— **Вы воспитали не одно поколение актеров. Видите разницу в этих поколенческих актерских срезах?**

— Конечно, вижу. Первый выпуск, который десять лет назад пришел в наш театр со спектаклем “Крики из Одессы”, был заряжен позитивной энергией, он демонстрировал на сцене радость, единение. В выпускниках 2009 года чувствуется больше боли, больше противоречивых чувств, некоторых артистов просто разрывает от противоречий. Хотя мне дорог и тот, и другой курс. А вот новый курс, который я набрал в этом году, там вообще непонятно, где у этих ребят радость и где боль, мне кажется, они уже стандартизированы, очень трудно их сейчас разглядеть, потому что они живут в совершенно искусственном пространстве, где все девушки немножко похожи на телевизионных звезд, то есть уже как бы работают с аналогами. Но ведь нельзя свою жизнь строить по образцам с экрана телевизора! Очень трудно снять с них вот эти наслоения массовой культуры. Они, например, вместо этюдов показывают собой массовый продукт. Пока. Думаю, что до истинных их проявлений мы сможем докопаться не без труда.

— **Молодежный позиционирует себя как театр светлой витальности, театр, дающий надежду. Но процитирую высказывание театроведа: «“Дон Кихот” является, на мой взгляд, программным высказыванием режиссера, определившим иную точку отсчета. Вряд ли можно было помыслить, что Спивак лет пять назад сможет “похоронить” в спектакле романтизм». “Дон Кихот” действительно спектакль трагедийного звучания. Является ли это переменной режиссерских принципов, изменением курса?**

— Я думаю, что жизнь спектаклей очень похожа на жизнь их создателей. Например, когда я ставил “Танго” Мрожека, это было время собирания единомышленников, открывания друг друга, и очень большая близость, и азартное чувство иронии по поводу жизненных гримас. Но, например, 90-е годы наложили отпечаток на мое сознание, и в это время родилась неожиданная “Гроза”. Вероятно, чувство времени, слияние с происходящими процессами, переменами определяет в значительной степени эстетику спектакля. “Гроза” была в каком-то смысле трагическим спектаклем, и судьба его оказалась трагична, потому что мы сыграли его всего 25 раз, а потом заболела артистка Наталья Леонова, очень свежо и нехрестоматийно сыгравшая роль Кабанихи.

Вот и жизнь последних трех лет наложила драматический отпечаток на поставленные спектакли, которые вроде бы отклоняются от привычной линии театра. Например, непривычен спектакль “Метро”, поскольку раньше мы, условно говоря, никогда не били зрителя по щекам, вызывая его на ответную реакцию, на определение собственной позиции.

Должен признаться, что я чувствую себя совершенно незащищенным в ситуации внешней агрессии. Поэтому я стремился поставить спектакль о крайней, экстремальной, невыносимой ситуации. И я благодарен молодым артистам, так как в этом спектакле играть очень сложно, сложно держать ритм, выдерживать непрерывность действия.

В любом спектакле встречаются конфликтные силы, у каждой из этих сил есть своя правда. Так и в “Метро” — есть своя правда и у тех, которые сидят, не вмешиваясь в происходящее, и у тех, кто их провоцирует, вызывая на то, чтобы хоть кто-то слово сказал, ответил на агрессию. Сейчас происходит некая абберрация души, и преступление выглядит очень обыденно. И нам было важно показывать в спектакле не монстров на черных крыльях, а просто обыкновенных ребят в ситуации, когда граница между преступлением и нормальным поведением очень тонкая. (Сюжет известен по кинофильму “Инцидент, или Случай в метро”. — Т.К.)

В свое время я даже в “Дорогой Елене Сергеевне” переделал финал, мне казалось, что самоубийство — не лучший выход для главной героини, и мы нашли замечательный, немного размытый финал, который придает трагический оттенок, но не ставит окончательную точку.

А с “Дон Кихотом”... Конечно же, я не могу вытащить жизненные занозы, которые в последние годы связаны с моей семьей, утратой родителей. В какой-то момент я посмотрел на жизнь трагически, это очень трудный период, поскольку в это нельзя как бы играть: “А поставлю-ка я трагедию”. В это можно только попасть. Но я надеюсь, что Бог поможет видеть в жизни не только вечер и ночь, но и утро. Хотя пока у меня финал “Филумены Мартурано” не такой оптимистичный, как у Эдуардо де Филиппо. Он не трагический, а, мягко скажем, грустный, потому что по логике пьесы можно вывести закон, согласно которому героев ожидает не столь счастливое будущее.

Но вообще, в восприятии творчества моих любимых режиссеров, художников и в собственной деятельности меня больше притягивают трагикомические произведения, они мне ближе. Я не люблю смотреть уж очень безысходную живопись, не очень чувствую, пока, во всяком случае, позднего Тарковского. Поэтому я верю в перемены. Я не могу сказать, как долго продлится этот этап грустного взгляда на жизнь и разочарований, может быть, появится и другой этап, никто ведь не знает, что будет завтра.

— **Вскоре в Измайловском саду рядом с обжитой, хоть и переоборудованной, приспособленной под театр площадкой, возвысится новое здание, театральное пространство значительно расширится. Чего вы ожидаете от этих перемен?**

— По планам в конце 2009 года будет сдана в эксплуатацию новая театральная сцена. Это, конечно же, огромное испытание, потому что Молодежный театр никогда не работал на сцене-коробке, разве что во время гастролей. Примет ли нас новая площадка, будут ли там получаться спектакли? Я в этом смысле очень осторожно отношусь к перемене формата. Есть писатели, которым удаются небольшие повести, но не удаются эпопеи, а есть писатели, которые могут создавать только большие романы, но не могут — камерные новеллы. Также есть живописцы, например, малые голландцы, которых трудно представить создающими такое полотно, как “Последний день Помпеи” Брюллова. Правда, я работал в московском Театре имени Станиславского на сцене-коробке, сделал там два спектакля, которые мне очень нравятся, и два спектакля, которые мне не очень нравятся...

В общем, осторожная радость сопровождает это ожидание перемен.

Мы предполагаем впоследствии работать на обеих площадках, часть спектаклей будет перенесена на новую большую сцену, часть останется на малой, в прежнем здании. Здесь же, на малой сцене, будет открыта экспериментальная лаборатория молодой режиссуры, все это под единым художественным руководством.

На экспериментальной сцене мы предоставим возможность молодым талантам попробовать себя на режиссерском поприще. Конечно, работы молодых, пока неизвестных режиссеров — риск, поэтому эксперимент планируется реализовать при поддержке петербургского Комитета по культуре. Чтобы появилось мастерство, нужен опыт, и молодым нужно дать возможность этот опыт приобрести. Предполагается такая форма: мы, используя современные средства, Интернет, проинформируем о работе лаборатории наших коллег, театральные вузы. Претенденты-режиссеры представят свои заявки, концепцию, режиссерскую экспликацию спектакля, доведут замысел до эскиза. Режиссеры могут работать с молодыми актерами нашего театра, но они вольны пригласить и других артистов, если это необходимо для воплощения замысла. Потом специально созданный экспертный совет выберет из представленных один проект, который будет финансироваться. Благодаря субсидии Комитета по культуре сценические заявки, зарисовки победителей станут полноценными постановками, которые смогут войти в репертуар театра.

Создание внутри театрального комплекса специализированной сцены, “площадки молодняка”, предоставит молодым режиссерам и артистам возможность для неожиданных решений, художественных открытий.

— **Семен Яковлевич, известно, что вы открыли для Петербурга Алексея Шипенко, сейчас в репертуарных планах пьеса Семена Злотникова. А вот к пьесе Богаева “Страшный суП”¹ театр пробовал приступить, но потом репетиции прекратились. Почему не сложилось с “новой драмой”?**

— “Сцены у фонтана” Злотникова² у нас на сцене обязательно должны быть. Что касается Богаева, то сами артисты вместе с режиссером, который мне помогал, отказались от этой постановки. Видно, еще нет той пьесы, которая нам очень по душе. Вот появится экспериментальная лаборатория, может, молодые режиссеры откроют для сцены новых драматургов. А я признаюсь, что за всю жизнь не прочитал лучшей современной пьесы, чем “Дорогая Елена Сергеевна”. Когда мы проводили несколько лет назад на основе этой драмы Разумовской фестиваль одной пьесы, то ее популярность была видна по числу и составу стран-участников — Россия, Франция, Испания, Корея... А вообще эта пьеса идет по всему миру. Думаю, что Люда Разумовская не случайно “нечаянно” написала очень большую пьесу, пьесу-событие. С тех пор как-то не забирало. Последнее, что меня забрало, это “Дон Кихот” Булгакова, я его и поставил. Меня там потрясла мысль о сходстве эпох, идея о том, что в столь серьезное время, вот такое, как наше, когда вокруг все так озабочены, так целенаправ-

¹ См.: “Современная драматургия”, № 4, 2000 г.

² См.: № 4, 1988 г.

ленны, прагматичны, рождается свободное мышление — детское, наивное, игровое, непосредственное. Я думаю, что это замечательно угаданный конфликт на переломе времени, на переломе эпох. Мы очень серьезные, практичные люди, которым нужно делать дело, и мы входим в конфликт с ребенком, который находится внутри нас и хочет жить совершенно иначе.

Вообще, я считаю идеальной ситуацией, когда режиссер читает пьесу, его что-то ошеломляет, и он это ошеломление транслирует в зал. Его может ошеломить виртуозность душевных переживаний или рассказанная история, или какой-то характер, да что угодно.

А если говорить про современную драматургию, то да, Алексей Шипенко меня потряс, я давно не читал такую драму, как “Смерть Ван Халена”. Если убрать какие-то внешние атрибуты, то пьеса ведь о творчестве, о непрерывном процессе, о том, что творчество затягивает, что художественное воображение начинает создавать мир галлюцинаций и позволяет гитаристу Коле встретиться с Ван Халеном. Потом у нас был еще один удачный опыт с Шипенко, когда Александр Галибин поставил “Ла фюнф ин дер люфт (“Лавочкин-5” в воздухе)”, он сделал очень жесткий и законченный по мысли спектакль.

А сейчас я был бы рад обратиться к “новой драме”, я не считаю себя таким уж пожившим и уставшим человеком, но... Может быть, мое мнение спорно, но я считаю, что самое великое завоевание человечества — это обретение Бога, и не может быть такого, чтобы человек не стремился к гармонии. Мы все люди очень сложные, но, обретя Бога, мы понимаем, что должны делать собственный выбор в сторону добра. Сейчас очень-очень стыдливо произносят это слово, а мне с годами кажется, что его можно говорить с высоко поднятой головой. И не было никаких указов президента о том, что это какие-то постыдные слова: доброта, верность, любовь, сочувствие... Этого никто не отменял. Мне кажется, что “новая драма”, в каком-то смысле зайдя в тупик, вернется к этим завоеванным веками понятиям. Она сейчас, подобно молодому человеку, пробует, растет, многое зачеркивает, не принимает, строится на отрицании. Но любой человек где-то к 30 годам начинает понимать: “Елки-палки, есть ведь какие-то важные вещи, которые мне нравятся, а я пытался в себе их задавить”. А они необходимы. Я так думаю.

Ольга Остроумова-Гутшмидт: “Я — Аркадина... Не то. Я — чайка...”¹

Беседу ведет Юрий Фридрихейн

“Умная актриса, да еще с логикой”, — говорит о ней Виктор Гульченко, руководитель Международной Чеховской лаборатории², постановщик “Чайки”, где Ольга играет Аркадину. Сразу же стало понятно, сколь она “остолбеляющая” и обаятельно-своейравна... Тем не менее, пригласив ее для “дачи показаний”, я наивно рассчитывал, что она хотя бы дозволит задать ей первый вопрос. Но она немедленно взяла инициативу в свои руки и повлекла туда, в мир своей Аркадиной — мир, который сейчас для нее и самый главный, и самый, быть может, реальный. Она то ли доигрывала мне свою героиню, то ли объясняла, то ли защищала, то ли осуждала... В этом тайном спектакле я был ее единственным зрителем, и заведомо не сумею все, ею сказанное, воспроизвести, ибо слово и мысль в ее случае неотделимы от жеста, интонации, взгляда и без них многое теряют. Так что, лишь фрагменты, не более. В том, как и что рассказывала она про Аркадину — поразительная значимость каждого мига, каждого поворота и каждого жеста, когда все не случайно, все — часть тончайшего психологического рисунка, текущего из сочетания интуитивного слуха и точнейшего математического расчета.

¹ В год 150-летия со дня рождения А.П. Чехова мы продолжаем цикл публикаций, касающихся его пьес. Каждая из них таит в себе немало прочтений — и театральных, и литературоведческих. “Чеховские” материалы этого номера посвящены “Чайке”: беседа с актрисой, предлагающей свою, невиданную прежде трактовку роли Аркадиной, статья доцента кафедры истории русской литературы МГУ П.Н. Долженкова, анализирующего проблематику пьесы (с. 222), а также рассказ американского писателя М. Харриса “Треплев” (с. 249).

² О Лаборатории и ее спектаклях см.: Г. Холодова, “Тайное общество” у заставы”, “Современная драматургия”, № 2, 2009 г.

— Когда мы только начинали репетировать, я сразу сказала: “Соплей” — не будет. Ни с Тригориним, ни с сыном”. Когда я такое вижу у других актрис — пусть они меня превосходят опытом, — то не понимаю: как? Ну нечем женщине за сорок удивить мужика после девочки, нечем! Если я начну его трогать, шупать — это конец! Потому, напротив, — я отхожу от него, я словно предлагаю: смотри на меня, вот магия в моих глазах, вот мои интонации, моя игра, моя пластика — все это тебе! Представляете, насколько я выигрываю, давая ему возможность увидеть! Поразиться! Причем ведь в этот момент Аркадина искренна в своем страдании, если она Тригорина потеряет, то и правда умрет. Но это свое подлинное чувство она умеет преподнести — знает как, знает “ракурс”. Здесь мощь трагического чувства, которое невозможно играть только на полутонах. Помните, у Ахмадулиной: “Измучена гортань кровотечением речи...” Вот что с Аркадиной происходит: она бьется в этой сцене до конца — и на полутонах она этого делать не может. И то же происходит у нее с сыном...

— **Один из самых поразительных моментов — когда вы ему поете колыбельную. Поперек резкости, жестокости, даже презрения — вдруг, так нежно... Кажется, что эта шикарная, стильная дама не может знать такой мелодии — простой, безыскусной... Кстати, а вы такой были всегда?**

— Думаю, да. В этом и беда моя, и...

— **Так это всегда беда. До той, правда, поры, когда находится человек, которому именно это оказывается нужным. Вот Гульченко именно таким человеком для вас и оказался.**

— Ломал много! Но при этом — я всегда сразу его слышала. Иногда одновременно, в одну и ту же секунду, у нас рождалось схожее решение. Только он потом корректировал, а я должна была выполнить. Так у нас родился финал, когда на переднем плане мертвые мертвые, на заднем — живые мертвые, а она, словно в безвоздушном пространстве, меж двух невидимых, но для нее совершенно реальных, стен бьется. Хотя Аркадина всю свою жизнь так, в вакууме, потому что женщина, подобная ей, не может существовать в толпе.

— **Хотя пытается...**

— Только пытается. Когда мы вышли на этот финал, то Гульченко, а он ведь очень любит Пину Бауш, хотел что-то мне показать на видеозаписи. Я отказалась: пусть сначала моя органика “станцует” это по-своему, а уж потом... Ведь все ребята в труппе против такого финала. Не оттого, что со мной борются, — а оттого, что не принимают.

— **Можно я расскажу, какие услышал в антракте первого показа суждения про вас. Назывались имена — Иды Рубинштейн, Алисы Коонен. Кто-то сказал: “Михаил Чехов в юбке”. Дальше: Майя Плисецкая. Марлен Дитрих... Что самое любопытное: всё правда, хотя все мы в равной степени никого из них, кроме Плисецкой, не видели, но, видимо, ощущения существующих легенд совпали.**

— Не знаю, что сказать... Хотя знаю, почему. Режиссер мне позволил...

— **Он вам позволил...**

— Без него я бы ничего этого не смогла. Поэтому все эти комплименты должны пройти и через него, и через весь строй. Мне все в каком-то смысле — *позволили*. Мы с ним когда-то говорили про то, что режиссеры перестали влюбляться в актеров. А без этого нельзя. У нас перестали испытывать радость от проявления индивидуальности.

— **Эфрос мог от своих артистов плакать, это мне рассказывали те, кто в тот момент даже и актерами еще не были, а только учились.**

— Я не знала... Что касается Гульченко — знаете, как мы боролись! Наверное, он все же опасался, что я куда-то уведу — не туда... Я ведь не считаю, что чайка — это Нина (имею в виду персонаж, не наших девочек, конечно). Нина — всего лишь бабочка, а чайка — это Аркадина.

— **Гульченко говорит, что в пьесе семь “чаек”...**

— Знаю, но я-то имею в виду, что Нина на чайку не тянет, слишком всего мало. Потом, он все время призывал меня быть нежней... Даша Дементьева — это Нина, с которой я сражаюсь из-за ее слабости, ее наивности, ее чистоты, а Настя Зыкова играет Нину, которая все четко протраивает, оттого этой Нине я не верю с самого начала. Для Аркадиной все серьезно, отсюда такая сцена с чтением Мопассана. Ее обычно играют, томно покачиваясь в гамаке, — невозможно, не Чехов! И томится она потому, что скучно, что некуда себя деть, что привыкла работать.

— **Она у вас так сына презирает...**

— Для Аркадиной все, что не талантливо, — интуитивно отторгается, она не может с собой совладать. Поэтому даже когда я вроде пытаюсь его обнять, поцеловать, — тут же пони-

маю: не могу! Не мое! К тому же она не принимает его, поскольку он все время находится в борьбе с матерью, в этом его болезнь. Я была счастлива, когда в последнем акте режиссер предложил, чтобы Аркадина и Тригорин появились не вместе. Аркадина уже готова от Тригорина отказаться, готова быть с сыном — он не готов. Поезд ушел. Все опоздали. У меня там, в нашей сцене, ощущение, что мы не дома, в гостиной, а на вокзале, где каждый ждет своего поезда, и поедem мы в разные стороны. Потому что поздно. Все опоздали и все проиграло. Я также не могу согласиться, что Аркадина жадная женщина — эти деньги ею заработаны, и они ей нужны, чтобы жить дальше, в частности, для того, чтобы удержать Тригорина. Она ведь сразу понимает ситуацию, складывающуюся между ним и Ниной. Хотя я совершенно убеждена в том, что ситуация эта ею самой и создается.

— **Зачем?**

— Затем, что нападение — лучший способ потом отразить удар. Нападение! Будучи целостной натурой, она абсолютно сосредотачивается на том, что ей сейчас важно. Поэтому понимает и то, отчего для Кости важна Нина, а не Маша, так в него влюбленная, знающая наизусть его пьесу...

— **А это почему?**

— А я в искреннюю любовь Кости к Нине тоже не верю. Нина — это в пику матери, ведь вся его жизнь строится в зависимости от матери и в противостоянии ей. Все это я по собственной семье знаю. Она и другое сразу понимает: эта его пьеса и этот спектакль, весь этот маразм — все это в пику ей... Не понимаю, отчего Треплева всегда изображают каким-то непризнанным гением: ведь так очевидно, что неталантлив. И держит его в жизни только эта его нескончаемая борьба с матерью. А когда в IV акте она закончилась, когда мать (я) предлагает ему быть с ним, когда готова от всего отказаться — то есть борьбы больше нет, — тут-то он и умирает.

— **Он ведь на самом деле никого не любит...**

— С самого начала пьесы — только мама! Светлые кофточки, умение нравиться, быть центром — все то, чего он так не умеет, и этим так на нее не похож. Заполоненность ею — и собственная уязвленность именно от того, что так на нее не похож. Когда Аркадина смотрит спектакль сына — такой страх за него, что провалится...

— **Страх, одновременно стыд...**

— Конечно! Аркадина — не “кукушка”, слишком было бы просто, не Чехов. Но ей некогда, и нет времени...

— **Как у всех великих мам — Ахматовой, Цветаевой — сыновья, как ни крути, были людьми несчастными...**

— Эти женщины себе не принадлежат, и судить их обычными мерками нельзя. Хотя у Аркадиной бывают моменты “прорыва”, и я пытаюсь их обозначить — но сын-то на это сближение не идет, не протягивает руку. Ему в этой борьбе удобно, любой другой ситуации он боится: а что ему тогда делать? И какую тогда играть роль, если роль обиженного и отторгнутого сына работать перестанет? Мне очень знакома такая ситуация по собственной дочери.

— **Вы внесли в спектакль и в свою героиню собственный опыт?**

— Конечно!

— **То, как подробно вы про нее говорите, — сплав Чехова и себя?**

— Думаю, да. Иначе и быть не может. В течение нескольких месяцев, встречаясь с Виктором Владимировичем вдвоем — все это время я не видела партнеров! — мы выстраивали мою роль из моих воспоминаний. Это напоминало прием у психоаналитика, не знаю, кто из нас был доктор, а кто пациент, точнее, мы менялись местами. Он подсматривал за мной в жизни — и все подсмотренное шло в роль. Он был наблюдателен и меня этому тоже учил, учил фиксировать собственные проявления, закреплять их, запоминать... Так хочется все рассказать, ведь осмысление того, что произошло, еще во мне не закончилось. А к концу мы думали совсем в унисон. Я делала что-то — не обсуждая! — и это оказывалось правильным, тем, что режиссер имел в виду. Мое сознание словно существовало отдельно, помимо меня. Работа без партнеров — очень странный режиссерский ход, кстати, иногда это мешало, поскольку не все были готовы принять предложенные им “ниши”. Странно, как иногда все самое простое оказывается таким трудным...

— **Вы, в особенности в финале спектакля, выражаете все через пластику, поскольку слов на этот счет у Чехова нет. И для вас это словно бы естественно...**

— Пластикой выразить намного проще, мне со словами хуже. Я вообще думаю, что музы-

ка и движение — больше слов. Почему мне Михаил Чехов интересен? Жест! В нем проявляет себя индивидуальность!

— **Расскажите про вашего “сына”. Я имею в виду Костю Треплева и Сашу Катина, столь непривычно его играющего.**

— Саша — очень хороший! У него то, что называется “отрицательное обаяние”, и я очень рада, что здесь именно он мой партнер: такой “подробный”, такой работяга — слов нет! При этом, поверьте, я полностью ощущаю его в этом спектакле сыном. Абсолютно! Это редко бывает. Это мой сын. Наверное, тот сын, которого я бы не желала, — но он мой! Все наши пластические сцены — абсолютно конкретны. Когда я даю ему пощечину — предлагала, что могу имитировать — нет! Я говорила: “Тебе будет больно”. Он отвечал: “Я знаю, я слышал вашу руку, — пусть”. Ему это помогает. Поэтому — все настоящее: и пощечина, и когда за волосы его хватаю. Я могла бы сыграть и без этого, но я понимала, что для него лучше так. И когда он меня отталкивает — я тоже реально ощущаю его руки, крепкие мужские руки, и мне это тоже помогает. Поэтому если режиссер не против — а он не против — то что же голову-то морочить. Саше было очень трудно вначале, он на глазах вырос, еще и меня обставит. В нем еще очень всего много.

— **Даже на втором спектакле он показался намного лучше, в нескольких сценах просто невероятный¹.**

— Когда он ко мне прижмется — я его реально чувствую. Нет-нет, там не может быть никаких поддавок: это битва, битва волчонка и волчицы. Как и моя “мужская” сцена с Тригориним. Я ее так называю, потому что это дуэль. Два человека абсолютно на одном уровне. Волк и волчица. Так всегда в жизни: чем человек сентиментальнее, тем более явно он проигрывает. Аркадина же совсем не сентиментальна, она понимает: это бой, сейчас прозвучит неслышимый “брейк!” — и началось! Я говорила уже: у Аркадиной здесь не может быть ни слез, ничего такого. Никаких объятий, никакого сближения — дистанция, воздух между нами. Начну “играть телом” — все! Почему возникла эта затея с его записной книжкой: когда на словах “Я одна умею ценить тебя” Аркадина вырывает из нее страницы и на клочки их разрывает? Ее над ним власть — в этом! Как это придумалось, кем из нас — уже никто не помнит. Но смысл в том, что она им владеет полностью, в том числе и его творчеством. Он слаб — она сильна. Саму книжку в руках Тригорина придумал Виктор Владимирович, а вот что касается этого нюанса — не помню. Придумывалось постоянно, вплоть до момента премьеры. То же и в сцене Аркадиной с сыном.

— **Так поразительно, когда она, разбинтовывая его голову, понимает, что под бинтом ничего нет, что не стрелялся...**

— Ну да. Как это обычно играют: банка, зеленка, спиртик, ватка... А то, что вы видели, случилось абсолютно импровизационно, задолго до премьеры, когда мы показывали в Мелихово сцены. Никто не знал, что мы так будем это играть.

— **Он такой в этот момент жалкий, смотреть страшно! И так все понятно: последнюю надежду выглядеть романтичным, последнюю попытку вызвать к себе интерес, точнее, вернуть его, — все ему сорвали.**

— А зачем лгать! Зачем хотеть быть тем, чем ты не являешься? Только сейчас я впервые поняла, что ведь это пьеса о людях, “которые хотели”, что когда Сорин говорит про себя “l’homme qui a voulu”, — это ко всем ним относится. Хотя, видимо, у Чехова все пьесы так: о людях, чья жизнь так и прошла: в “хотении”. Они часто пытаются стать тем, чем им стать не дано. Понять, где ты, где твое место, — не могут. Так и Костя: все пытается доказать, догнать... зачем?..

— **А как тогда объясняется вопрос Аркадиной: не сделает ли он без нее “чик-чик”?**

— А именно без нее. Когда она исчезнет и перестанет быть красной тряпкой, мешающей ему жить, может, он наконец успокоится? Ведь я ему задаю в этот момент абсолютно конкретный вопрос: да или нет? Я и Саше говорю: когда ты поймешь, *что* ты вкладываешь в свое “нет”, вот тогда все получится. Ведь все это “чик-чик” произносят, забинтовывая ему голову, — с какой стати? “Мальчик мой, пока, ухожу. Хочешь со мной поиграть — давай поиграем”. Это же чистой воды Олби, “Кто боится Вирджинии Вулф”, когда люди — по взаимной договоренности — играют. Поэтому мне так нужны в этой сцене такие стоп-кадры, такая резкая смена ритмов. Но нашла-то я все это в тексте. Открыла чеховский текст и начала над ним работать. Сначала писала прямо в книжке, поверх Чехова. Потом, когда текст уже пре-

¹ Сейчас, когда сыграны уже более десяти спектаклей, в игре Александра Катина появились настоящая мощь и разнообразие нюансов. (Ю.Ф.)

вратился в “общий”, — все это переписала в тетрадочку. Тогда это уже мое, и неважно, из чего оно сложилось. А когда спектакль закончился, мне вдруг так грустно стало: как мало в итоге осталось из всего того, что у меня было записано. А куда девать остальное?.. Как быть со всем этим багажом? Я же все равно вхожу на сцену, внося его с собой.

— **Наверное, “багаж” чем меньше видно, тем и лучше... Когда он есть, но не видимый, а угадываемый, подразумеваемый...**

— Гульченко первый позволил то, что мне никогда не удавалось: в начале — играть конец. Первый понял, что я не играю конец ради конца — я играю, разматывая клубок, тогда и происходит движение. Вот он мне этот клубок позволил сыграть — поняв, что есть же и второй конец этой нити, тот, что внутри клубка. Я хотела вернуться к началу нашего разговора, к вопросу о том, все ли идет из опыта. Мне кажется, что Аркадина — абсолютный режиссер тех ситуаций, которые с нею происходят. В этом мы похожи, у меня есть привычка знать ситуацию, чтобы легче с нею справиться.

— **Она у вас еще оттого умная, что явно понимает: да, цыпочка, и может пятнадцатилетнюю девочку играть — но все равно, это уже начало конца...**

— Ха! Если бы она этого не ощущала, — стала бы перед ними выплясывать! И понимает, и чувствует. И весь тот гротеск, которым я пользуюсь, — чтобы показать всю глубину ее страха, ее на самом деле неуверенность. Бывает пляска смерти, — а здесь пляска ужаса стареющей женщины. Да еще в присутствии молодой соперницы. Я надеюсь, что у меня получилась одна вещь: что кулисы и сцену удалось свести воедино, когда актриса и женщина вместе...

— **Такое впечатление — начинает что-то говорить и сама себя ловит: господи, опять из пьесы...**

— Именно! Но это не значит, что, говоря словами из пьесы, она не чувствует из жизни.

— **Чувствует собственное, а слова произносит чужие, поскольку так много их знает и в них так все складно сформулировано...**

— Вот именно от этого она и режиссер этих ситуаций...

— **Тогда уж не режиссер, а автор. Тем трагичнее ваш финал: Аркадина — автор, и она сама себя в этот ужас пустоты, почти уже кладбищенской, поскольку в одном углу брат, а в другом сын, загнала. Собственной режиссурой и собственным авторством.**

— Даже если кому-то покажется, что она в этот момент сходит с ума, — пусть, хотя я так не думаю. Просто она сама себя остановила: дальше незачем и не с кем. Как в треплевской пьесе: *пусто*. Кому-то Аркадина покажется и жесткой, и даже стервой, кем угодно, а я все равно нахожу места, где я ее жалею. Это одно из правил Гульченко — идти на сопротивление тексту. Потому, например, он так строит отношения Маши и Медведенко (А. Сафронова и А. Бебин. — *Ю. Ф.*), и как ребята чудесно, органично это играют: произносится одно, а играется совсем другое — но все оправдано и все такое живое. Это все такие находки! А как Медведенко ждет, когда у Маши изменится отношение к Косте...

У каждого из нас своя техника, часто очень разная. Я — живу в паузах, это — мое. Так я дышу, и не всегда (и не всем) могу это объяснить. Только так я существую как “я”. Я больше балерина, чем просто драматическая актриса, и мне роль свою надо еще и станцевать, а не просто сказать словами. Виктор Владимирович ругался, скандалил, обзывал Медеей... Иногда, знаете, как бывало: я что-то делаю, а он словно спит. Хотя на самом деле все видит, просто ему неинтересно. Раз я настоящий скандал устроила: “Это что такое?! Вы мой единственный зритель, мне нужна ваша реакция — а вы своими делами заняты!” Все тихо вышли из зала... А знаете, как я Гульченко зову? Хичкок. Похож. Хотя не только поэтому...

Перед премьерой он меня предупреждал, что отношение к спектаклю и к Аркадиной может быть всяким. Так и случилось. Ну и хорошо: что спорят, что не равнодушны...

— **Знаете, какую оценку дала одна моя знакомая? “Ни с чем не согласна — все абсолютно замечательно!”**

— Вот так и у меня: свое представление, свой ритм. Я так существую — всегда: с друзьями, с близкими. Не могу взять маленький рюкзачок и пойти — только взвалив на себя все и за всех.

— **Аркадина с вещмешком...**

— Да хуже!

Теория

Ильмира Болотян

“Новая драма”: социокультурный аспект

Прежде чем перейти к разговору о “новой драме” как движении, имеет смысл прояснить ряд вопросов. В первую очередь необходимо отделить собственно движение от фестиваля “Новая драма”, просуществовавшего в общей сложности семь лет и закрывшегося весной 2009 года. Это само по себе значимое событие, хотя и ставит веху в истории современной драмы и театра, однако не определяет границы существования движения. Закрытие этого фестиваля повлекло за собой возникновение других смотров, семинаров и лабораторий, органично вошедших в существующую “новодраматическую” инфраструктуру.

Прошел значительный отрезок времени (если взять за точку отсчета начало документальных драматургических лабораторий в 1999 году), во время которого возникали и исчезали новые имена, провозглашались манифесты, тут и там гремели спектакли, осваивались чужие техники и создавались свои... При этом осмысления “новой драмы” в целом как социокультурного явления, осмысления эстетики и поэтики театра современной пьесы пока не произошло, за исключением отдельных попыток.

Понятно, что там, где речь идет о социокультурном аспекте, подключиться к анализу должны социологи и культурологи, а еще лучше было бы

объединить здесь разных специалистов. Там, где стыкуются театр, драма и общество, бесполезно рассматривать что-то одно, игнорируя целое. Но поскольку пока до такого масштабного исследования далеко, предлагаю свою (от филолога) попытку осмыслить “новую драму” как цельное социокультурное явление. Представленный тут вариант несомненно нуждается в корректировке. Однако последующим исследователям, по крайней мере, будет, от чего оттолкнуться и с чем спорить. Необходимо также понимать, что здесь представлено описание определенного временного среза (1999—2009 гг.), не претендующее на прогнозирование тенденций.

Контекст

Критику, ученому, зрителю, обратившему свой взор на “новую драму”, в первую очередь бросаются в глаза многообразие имен и явлений, путаница в используемой терминологии и ругательные рецензии, сводящие всю “новую драму” к немотивированному использованию мата.

Листая учебники и монографии, посвященные современной драматургии или частично ее описывающие¹, можно обнаружить, что среди многочисленных явлений исследователи выделяют “уральскую школу” Н. Коляды (среди его учеников — В. Сигарев, О. Богаев, З. Демина, А. Архипов, Я. Пулинович, П. Казанцев и мн. др.), движение “новая драма”, к которому без каких-либо критериев относят самых разных драматургов; проект “Документальный театр”,

объединяющий группу авторов, работающих с техникой *вербатим* на площадке “Театра.doc”, “тольяттинский цех” и др. В то же время на этом фоне ярко звучат голоса отдельных драматургов — Василия Сигарева, Максима Курочкина, Вячеслава Дурненкова, Ивана Вырыпаева. Более всего как драматург и “человек-театр” какое-то время был популярен Евгений Гришковец.

Термин “новая драма” (названия “новая новая драма”, “новая драма-2” встречаются гораздо реже) зачастую употребляется как синоним к словосочетанию “современная драматургия” или как обозначение комплекса какого-то числа драматических текстов (критерии отбора при этом не указываются).

В работах, посвященных движению “новая дра-

¹ Громова М.И. Русская драматургия конца XX—начала XXI века: Учебное пособие. — М.: Флинта, Наука, 2007; Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX века—начала XXI века: Учеб. пособие. — М.: Флинта: Наука, 2006; Давыдова М. Конец театральной эпохи. — М.: ОГИ, 2005; Журчева О.В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драматургии XX века: Монография. — Самара: Издательство СГПУ, 2007; История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: Учебник. — М.: Изд-во ГИТИС, 2004; Канунникова И.А. Русская драматургия XX века: Учебное пособие. — М.: Флинта, Наука, 2003; и др.

ма”, редко оговариваются его границы, состав участников, текстов и т.п. Использование термина осложняется еще и тем, что существуют несколько хронологических версий возникновения современной “новой драмы”. Так, Степанова А.А. считает периодом ее становления 1980—90-е годы¹. Шлейникова Е.Е. выделяет в рамках “новой драмы” первую волну (начало 1990-х годов), таким образом обозначая ее “начало”². Этот подход обусловлен тем, что нынешняя “новая драма” непосредственно “выросла” из тех или иных фестивалей драматургии (“Любимовка”, “Майские чтения” и др.) и культуртрегерской деятельности ряда драматургов “новой волны” и “поздней новой волны” в 1980—1990-е годы. Однако, не забывая о происхождении “новой драмы” из предшествующей драматургии, здесь мы ведем речь о ее функционировании именно как театрально-драматургического движения. Сами участники прокомментировали свое название следующим образом: “...до фестиваля (имеется в виду “Новая драма”. — И.Б.) существовала молодая драматургия — после него появилась “новая драма”. Одно ли это и то же — еще вопрос”³.

Понятие “движение” широко используется в современной гуманитарной науке, однако нельзя сказать, что оно в достаточной мере отрефлектировано. Вот одно из “рабочих” определений, которое может быть применено как к “новой драме”, так и к любому другому аналогичному явлению: “Театрально-драматургическое движение — это культурно ориентированная и провокативная деятельность неформального и неофициального объединения драматургов, режиссеров, актеров, критиков и др. на основе художественных принципов, сформулированных в “открытой” практике театральной жизни (в манифестах фестивалей, программах театров, частных выступлениях и т.п.)”⁴. При этом отмечается, что *движение* (как, например, “новая драма”) не является некоей театральной группировкой с ярко выраженным лиде-

ром-идеологом, хотя имеет признаки субкультурного явления.

Здесь необходимы пояснения, поскольку в части критических и литературоведческих работ “новая драма”, хотя и не рассматривается как отдельное театрально-драматургическое движение, а, скорее, как довольно обширная часть современного драматургического процесса, она, тем не менее, произвольно характеризуется как *субкультура* только на основании того признака, что героями ее пьес часто становятся представители различных субкультур (И. Смирнов, С.Я. Гончарова-Грабовская и др.).

Для более обоснованного подхода мы позволим себе обратиться к методам социологии искусства⁵, в частности, *теории социокультурной стратификации*, разработанной Отделом социологии художественной жизни Государственного института искусствознания в 1989—1994 годах (руководитель исследования К.Б. Соколов)⁶. Согласно этой теории, каждая из социальных страт (половозрастных, профессиональных, религиозных, этнических и т.п.) способна порождать субкультуры, отличающиеся от культуры всего общества. Такие страты исследователи назвали “общностями, порождающими субкультуры” (сходный по значению термин — *порождающая среда*). Открытием в рамках этой теоретической модели, несомненно, можно считать выделение основного признака, отличающего членов субкультуры от других людей (т.е. от членов других субкультур). Им является *индивидуальная “картина мира”* — синтетическое панорамное представление о конкретной действительности, которое, в свою очередь, порождает другие признаки субкультуры — содержание, структуру и иерархию ценностей, установок, образ и стиль жизни, язык и т.д.⁷. Субкультуры возникают из спонтанно рождающихся в недрах социальных страт неустойчивых групп людей, объединенных общими интересами — различных *консорциев*: кружков, объединений, группировок, салонов и т.п., примером такой консорции будет и театраль-

¹ Степанова А.А. Драматургия второй половины 1950-х—1990-х годов // История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: Учебник. — М. Изд-во ГИТИС, 2004. С. 675.

² Шлейникова Е.Е. Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX—XXI веков: автореферат дисс. ... кандидата филологических наук. — Санкт-Петербург, 2008.

³ Ковальская Е. Не выходи из комнаты // Новая драма: [пьесы и статьи]. — СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 7.

⁴ Лавлинский С.П., Болотян И.М. “Карта” современной русской драмы: опыт типологии (на материале драматургии движения “Новая драма”) // “Сцена жизни” в русской драме XX века. Поэтика современной русской драмы. Сост. и ред. С.П. Лавлинский. Материалы Четвертой гуманитарной конференции (20—22 марта 2008 г.). Вып. 4. Часть III. — Москва, 2008. С. 5.

⁵ Как отмечают Е. Московкина, О. Николаева, “определенному стилю или направлению на уровне объективных социальных структур всегда соответствует своя позиция или набор позиций, отношения между которыми определяют и направляют стратегии, реализуемые агентами в символической борьбе за признание, которая иначе рассматривается как борьба чисто эстетических принципов”. Исследователи, ориентируясь на социолога Пьера Бурдьё, отмечают, что для объяснения стилистической разнородности, присущей движению “новая драма”, нужно обратиться к “анализу специфического пространства социальных отношений, конституирующих поле театрального производства, в котором эстетические категории только и способны обрести свой смысл”. См. Московкина Е., Николаева О. Документальный театр: авангардный бунт или неявная коммерциализация? // Новое литературное обозрение. — 2005, № 73.

⁶ Художественная жизнь современного общества: В 4 т. — Т.1. — Субкультуры и этносы в художественной жизни. — Санкт-Петербург, 1996.

⁷ Там же. С.10.

но-драматургическое движение “новая драма”. Безусловно, самому движению далеко до образования *конвиксии* — группе людей с очень сходным бытом и общими семейными связями, самобытной культурой, поскольку оно по своей природе не предполагает такого внутреннего “уплотнения”. Однако именно из конвиксий, по мысли авторов, при благоприятном стечении обстоятельств образуются устойчивые субкультуры и даже субэтноты. По определению исследователей, субкультура — “сгусток сознания” в виде определенной картины мира и вытекающих из нее специфических норм, ценностей, символов, стереотипов, языка, этикета¹. Таким образом, очевидно, что субкультура — более широкое понятие по отношению к движению, однако движение как консорция, т.е. явление, имеющее потенциал для развертывания в субкультуру и в последующем — в культуру, обладает свойствами, характерными для субкультуры, в частности — своей “картиной мира”. Что касается движения “новая драма”, то оно, имея признаки субкультурного явления, в то же время само возникло и существует в рамках сложившихся субкультур.

Если попытаться обозначить “порождающую среду”, в рамках которой существует движение “новая драма”, то это, прежде всего, две “общности”: представители творческих профессий, особенно театральных и околотеатральных сфер (социально-профессиональная страта), и молодежные субкультуры (возрастная страта), причем в последнем случае речь не идет о каком-либо конкретном возрасте: индивид вне зависимости от возраста может входить в ту или иную молодежную субкультуру. Формирование движения на рубеже XX—XXI веков имеет “межпоколенческое” основание — когда обмен опытом происходит не только от “старших” к “младшим”, но, наоборот, молодежный опыт приравнивается к актуальному, новаторскому (молодежь как “мессианский народ”) и “статусное” — когда для молодых авторов, режиссеров были закрыты двери “храмов искусства”, что способствовало вытеснению их в альтернативные “подвалы”, активизации деятельности (созданию собственных площадок, фестивалей и т.п.).

В истории театра XX века мы можем найти немало явлений, с которыми, так или иначе, перекликается движение “новая драма”. Это не значит, что все они непосредственно повлияли на формирование этого явления. Речь идет о том, что “но-

вая драма” имеет ряд исторических и культурных параллелей и что сами по себе театрально-драматургические движения возникают при определенных условиях и развиваются по определенным траекториям. В рамках данной статьи мы не имеем возможности описать, хотя бы кратко, все подобные театральные движения, поэтому просто укажем наиболее репрезентативные, имеющие один и тот же источник — западные молодежные движения протеста 1960-х годов. Это, прежде всего, “офф-офф Бродвей”, возникший в 1960-е как альтернатива офф-Бродвею и Бродвею и, с одной стороны, характеризующийся интимностью, простотой, домашностью, скромностью (театральные события в кафе “Чинно”), а с другой — натуралистической “смелостью”, выраженной сценическим насилием, “жестокостью и темой секса” (“новое движение”, “новый театр”)². К.Г. Мяло, подробно исследующая европейские формы молодежного протеста, специально рассматривает их отражение “в зеркале театра”³. Исследователь отмечает, что контркультурное движение стремилось максимально стереть всякое различие между театром и жизнью, превратить одно в точное подобие другого, и все — в праздник, который и есть революция.

М. Давыдова очень точно отмечает, что контркультурная эстетика, прогремевшая на Западе в 1950-е и особенно в 1960-е годы, отозвалась в русском театре лишь спустя десятилетия. Советские театральные “бунтари” боролись не с традицией, а с официальными структурами, цензурой, иногда как раз с помощью традиции. Они стремились “не порвать, а как раз *восстановить связь времен*”⁴. Несмотря на то, что сами по себе молодежные контркультурные движения (хиппи, панки, растаманы и др.) существовали в советском пространстве, они практически никак не повлияли на советский театр, равно как и на драматургию⁵. Пьесы русской “новой волны” 1970-х (“поствампилсовская драматургия”, “драматургия промежутка”) были построены не на выяснении отношений с миропорядком или Системой, а на выяснении отношений с прошлым. “Негероические” герои, часто выброшенные на “обочину” жизни, пытались соотнести себя со временем (а это времена застоя) и социумом, в который они в любом случае не вписывались (“Чинзано” Л. Петрушевской, “Взрослая дочь молодого человека”, “Серсо” В. Славкина и др.). Драматургия “новой волны” так и осталась “бесстрастным фонографом, стоящим на обочине жизни”, запечатлевшим “потерянное поколение”

¹ Художественная жизнь современного общества: В 4 т. — Т. 1. — Субкультуры и этносы в художественной жизни. — Санкт-Петербург, 1996. С.25.

² См. Вульф В. От Бродвея немного в сторону: Очерки о театральной жизни США, и не только о ней, 70-е годы. — М.: Искусство, 1982.

³ Мяло К.Г. Под знаменем бунта: Очерки по истории и психологии молодежного протеста 1950—1970-х годов. — М.: Мол. Гвардия, 1985.

⁴ Давыдова М. Конец театральной эпохи. — М.: ОГИ: Золотая Маска, 2005. С. 52.

⁵ Исключение, пожалуй, составляет пьеса В.И. Славкина “Взрослая дочь молодого человека”, в которой пытается самоопределиваться и найти контакт со своей дочерью-хиппи бывший стилиста.

30–40-летних, конфликтовавшее со своей “оттепленной” молодостью. “А как красиво началось!..” — основной ее лейтмотив.

Говоря о драматургии движения “новая драма”, нужно также учитывать, что конкретно на ее поэтику повлияли не только русская “новая волна” и “поздняя новая волна”, но и европейская драматургия, особенно — New Writing (общеевропейское культурное явление, представленное, прежде всего, жестким социальным театром, обличающим культуру потребления и, несомненно, имеющую своим истоком контркультурные движения 1960-х) и отчасти In-Yer-Face Theatre¹. Мы склон-

ны согласиться с М. Давыдовой, которая называет приезд представителей лондонского Royal Court в 1999 году (семинары Грэма Уайброу во время фестиваля “Золотая Маска”) началом российского бума New Writing² (имеется в виду также одно из “начал” формирования движения “новая драма”). Театр Royal Court открыто заявляет о своей позиции культуртрегера³.

Позиция New Writing оказалась близка новому русскому театру в силу того, что российская культура вообще литературоцентрична, и русская драматургия всегда была в авангарде театрального процесса.

Структура

Движение “новая драма” характеризуется инфраструктурностью и включает в себя несколько объединений:

— *Фестиваль молодой драматургии “Любимовка” (с 1990 года)*.

Некоммерческий проект, дающий авторам возможность увидеть свою пьесу в “читке”. Форма — ежегодный фестиваль-процесс, лаборатория, “школа”. Руководители — Е. Гремина, М. Угаров (“Театр.doc”). Отборщики — критики Е. Ковальская, К. Матвиенко. Арт-директор — Е. Ковальская. Участники — авторы отобранных пьес до 40 лет и режиссеры, актеры, критики и проч. Жесткого формата нет, задается субъективными решениями критиков-отборщиков.

— *Фестиваль современной пьесы “Новая драма” (2002–2009 гг.)*.

Первоначально — ежегодный смотр спектаклей, поставленных по современным текстам в профессиональных российских и зарубежных театрах. В рамках Специальной программы устраивались свободные для посещения “читки”, встречи с драматургами, режиссерами, критиками, дискуссии, семинары. С 2007 года форум частично отказался от региональной и заграничной продукции в пользу конкурса пьес, в свою очередь отобранных из финалистов других конкурсов. Внимание фестиваля было сосредоточено не только на текстах и спектаклях, но и на смежных видах искусства (кино, анимация, инсталляции, интернет-блоги и т.п.). Условия отбора — пьеса, легшая в основу

спектакля, должна быть написана в последние 10 лет от времени проведения фестиваля. Форма — фестиваль-процесс. Организаторы — руководители “Театра.doc” и “Практики”. Программный директор — К. Матвиенко. Формат — от условно “жесткого” (в программу “Новой драмы”) обычно входили “прогрессивные” европейские и/или американские спектакли, спектакли на документальном материале, спектакли по современным текстам провинциальных театров) к более открытому, ориентирующемуся на новые тексты. Частично программа фестиваля дублировалась во время региональных выездов.

— *Фестиваль “Новая пьеса” (с 2009 года)*.

Организаторы — М. Угаров, Е. Гремина, К. Матвиенко. Ориентирован на поддержку и развитие проектов, связанных с современной пьесой, документальным театром и “действительным” кино. Партнеры — фестиваль “Золотая Маска”, Центр драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина, “Кинотеатр.doc”, Центр им. Вс. Мейерхольда, Театр им. Йозефа Бойса, а также региональные творческие объединения и фестивали современной пьесы. Формат — планируется дублирование формата закрывшегося фестиваля “Новая драма”, однако первый проект “Новой пьесы” — “Москва будущая” — показал превалирующую роль драматургии и эксперимента в этом форуме.

— *Лаборатория “Новые чтения” (с 2009 года)*.

Организатор — В. Леванов. Задачи: популяризация современной драматургии, в первую оче-

¹ В литературоведении также принят термин “вторая волна” британской драмы, к которой относят М. Равенхилла, С. Кейн, Р. Причард, Г. Баркера, Г. Brentона, К. Хэмптона, Д. Хейра, К. Черчилл и др. Свою историю New Writing ведет от “революции на театре”, начатую постановкой пьесы Дж. Осборна “Оглянись во гневе” в 1956 году. Каждая последующая “волна” New Writing обновляла театральный язык своего времени. Поэтому New Writing можно определить как “пьесы молодых авторов, написанных для офф-театров и поставленных там”. Эти пьесы обычно отличаются современным языком, актуальной темой и экспериментальной формой. In-yer-face Theatre — ветвь New Writing, возникшая в 1990-е годы, “хватает публику за загривок и трясет ее, пока она не воспримет послание». Этот крайне агрессивный и провокативный театр шокирует публику экстремальными языком и образами, нарушением общепринятых конвенций. Большинство пьес In-yer-face Theatre практически бессюжетны, перформативны. Цель In-yer-face Theatre — добиться от зрителя такого же высокого напряжения эмоций, как и демонстрируемое на сцене. New Writing и In-yer-face Theatre видят свои истоки в “театре жестокости” А. Арто. См. сайт newwriting.britishcouncil.org

² Давыдова М. Конец театральной эпохи. — М.: ОГИ, 2005. С. 37.

³ Сайт театра: royalcourtheatre.com

редь, тольяттинской; расширение программ региональных фестивалей; привлечение молодежи к сфере театрального искусства. Уникальность этого проекта в том, что он гастролирующий.

— *Лаборатория “МестоИмениЯ” в Ясной Поляне (с 2005 года)*.

Цель — создание замысла пьесы в совместных тренингах драматурга и режиссера, освоение отобранных для работы пьес актерами и режиссерами. “Читки” помогают выявить сценический потенциал пьесы и “подружить” автора, режиссеров и актеров между собой. Художественный руководитель — М. Угаров.

— *Драматургический конкурс “Евразия”*.

Ориентирован на открытие новых имен в драматургии и их информационную и финансовую поддержку. Организаторы — некоммерческое партнерство “Коляда-театр”, литературно-художественный и публицистический журнал “Урал” (руководитель обеих структур — драматург Н. Коляда). Проходит раз в год. Номинации конкурса меняются (обычно — “Пьеса на свободную тему”, “Пьеса-сказка” и др.). В состав жюри входят критики, драматурги, переводчики, которые вместе с Н. Колядой определяют победителей конкурса. Актеры “Коляда-театра” представляют пьесы-финалисты на “Театральном марафоне”, проводится семинар.

— *Международный конкурс молодых драматургов “Премьера”*.

В рамках конкурса проходит драматургический практикум “Премьера.txt” (авторы пишут мини-пьесы на заданную тему), проект “Театр Оп-Line” (авторы участвуют в постановке своих мини-пьес). Организатор — театральный проект “Премьера.txt”. Проходит раз в год. Номинации — “Авторская пьеса”, “Пьеса для детей”, “Перевод современной зарубежной пьесы”. Организатор и первый координатор — Н. Осис. В настоящее время координатор — С. Кочерина.

— *Фестиваль действительного кино “Кинотеатр.doc” (с 2005 года)*.

Помимо основной программы, ориентированной на показ “действительного” (значения “термина” варьировались из года в год) кино, во время фестиваля проходят ретроспективы, дискуссии, круглые столы с участием практиков кино и театра, авторов фильмов и зрителей. Организаторы — “Театр.doc”, М. Синев, В. Федосеев. Отборщики — критик А. Солнцева, кинорежиссер Б. Хлебников.

В структуру движения логично также включить драматургический конкурс “Свободный театр” (Минск), “Майские чтения” (Тольятти), “Сибальтера” (Новосибирск), которые до недавнего времени ориентировались на поддержку драматургии, и практику проведения движением региональных читок (обычно на базе городского театра).

Постоянные сценические площадки “новой драмы” в Москве:

— *Центр драматургии им. А. Казанцева (с 1998 года)*.

До 2007 года назывался Центр драматургии и режиссуры под руководством А. Казанцева и М. Рошина. Основан А. Казанцевым и М. Рошиным. Формат — некоммерческая антреприза, направленная на поддержку молодых творческих коллективов. Первоначально ориентировался на постановки только по пьесам современных драматургов (“Юдифь” Е. Исаевой, “Пластилин” В. Сигарева, “Шоппинг&Fucking” М. Равенхилла, “Ощущение бороды” К. Драгунской и др.). С 2005 года выходят также спектакли по классическим произведениям.

— *“Teamp.doc” (с 2002 года)*.

Негосударственный, некоммерческий, независимый театр. Организован М. Угаровым, Е. Греминой на базе инновационного театрального проекта “Документальный театр”. Художественный руководитель — М. Угаров. Именно в рамках данного проекта впервые в истории русского театра появились пьесы и спектакли с использованием техники *вербатим*. Площадка театра открыта и для других новых драматургических и театральных технологий, с помощью которых освещаются самые актуальные проблемы современной жизни. В частности, “Театр.doc” поддерживает фестиваль молодой драматургии “Любимовка”, лабораторию в Ясной Поляне и “Театр Простодушных”¹, в котором участвуют актеры с синдромом Дауна. Театром учрежден фестиваль действительного кино “Кинотеатр.doc”. Кроме спектаклей, проходят различные акции, дискуссии, лаборатории. Формат — театр-клуб.

— *“Практика» (с 2006 года)*.

Театр ориентирован на постановки по современным текстам российских и зарубежных авторов, направлен на “аннулирование маргинального статуса современной драматургии”. Создатель и художественный руководитель — Э. Бояков. Помимо спектаклей — проекты “Галерея”, “Киноклуб”, “Философский клуб” и др. Театр проводит общественную и социальную деятельность. Формат — центр современного искусства.

— *Центр им. Мейерхольда*.

Первая театральная открытая площадка, управляемая командой менеджеров, предназначенная для фестивалей, гастролей, проектов, образовательных программ. Цель — поддержка авангардного экспериментального молодежного театра. Художественный руководитель — Валерий Фокин. ЦиМ в лице его арт-директора, театрального критика Павла Руднева, неоднократно предоставлял свои площадки фестивалю “Новая драма”, а также Фестивалю современной британской драматургии, научной конференции “Сцена жизни” в русской драме XX века” и др. проектам.

¹ Сайт театра www.teatrprosto.ru

В разное время с “новой драмой” соприкасались, работали/-ют театры “Особняк” (Санкт-Петербург), “Бабы” (Челябинск), “Ложа” (Кемерово), “Голосова, 20” (Тольятти), “Свободный театр” (Минск), “Парафраз” (Глазов), “Курболия” (Харьков) и др. региональные театры, характеризующиеся открытостью и инновационностью.

“Школа” “Новой драмы” может представлять специфический художественный метод, либо объединять разных авторов, в творчестве которых представлен так называемый “городской текст”.

— “Уральская школа” Н. Коляды;

Возникновению “школы” способствовала преподавательская деятельность драматурга Н. Коляды в Екатеринбургском государственном театральном институте (курс драматургии). Коляда за свой счет выпускал сборники пьес своих студентов, рассылал их тексты в театры и на конкурсы, устраивал “читки” с актерами своего “Коляда-театра”, деятельность которого направлена на популяризацию современной уральской драматургии. Коляда неоднократно участвовал в научных конференциях. “Уральская школа” представлена именами

самого Н. Коляды, О. Богаева, В. Сигарева, З. Деминой, В. Зуева, Г. Ахметзяновой, А. Архипова, Я. Пулинович и мн. др.

— “Тольяттинская школа”.

Вариант названия, принятый в критике и особенно среди самих тольяттинцев — “тольяттинский цех”, поскольку изначально это сообщество драматургов существовало без какого-либо “учителя”. Возникла благодаря культуртрегерской деятельности драматурга В. Леванова, силами которого независимый поэтический фестиваль “Майские чтения” стал театральным, открылся центр “Голосова, 20”, в котором ставили пьесы молодых драматургов (В. Дурненкова, Ю. Клавдиева и др.). В настоящее время “тольяттинская школа” представлена именами В. Леванова, братьев В. и М. Дурненковых, Ю. Клавдиева¹.

Поскольку структуры движения “новая драма” тесно связаны между собой, одна могла перетекать в другую, либо порождать третью, очевидно, что в целом они представляют собой сложную инфраструктуру, обеспечивающую жизнедеятельность самого движения.

Состав

Для определения состава участников движения можно воспользоваться как социологическим инструментарием (проведение опросов, исследование зрителя), так и культурологическим (работы критиков, саморефлексия самих участников). Автором данной статьи был проведен опрос, полные результаты которого приведены в его диссертации². Безусловно, хотелось бы, чтобы в будущем подобную, но более профессиональную работу провела группа социологов.

Очевидно, что мы можем говорить о некоей “центральной группе” драматургов, режиссеров и актеров, которые остаются в процессе уже на протяжении нескольких лет. Остальные авторы попадают в “новую драму” либо как участники фестивалей, либо по воле критиков.

К участникам движения “новая драма” относят драматургов М. Угарова, Е. Гремину, О. Михайлову, М. Курочкина, Вяч. и М. Дурненковых, В. Забалуева, А. Зензинова, Е. Исаеву, И. Вырыпаева, В. Сигарева, В. Леванова, Ю. Клавдиева, Н. Коляду, Н. Ворожбит, А. Родионова, А. Казанцева, Р. Маликова, К. Драгунскую, О. Богаева, С. Решетникова, К. Костенко, А. Яблонскую и др.

Что касается других участников движения, то среди режиссеров, по результатам опроса, лидируют В. Панков, Р. Маликов, далее — В. Агеев, А. Вартанов, О. Лысак, Г. Синькина, Н. Коляда, К. Серебrenников, М. Угаров, Г. Жено, Е. Нежежина, Э. Бояков. Из

актеров выделяется группа: О. Лапшина, В. Скворцов, А. Смола, А. Белый, В. Панков (эти актеры часто были заняты вместе в одних спектаклях, в частности, “Облом off”, “Красной ниткой”, “Трансфере”, “Пленных духах” и др.), Д. Грудович. Из критиков к движению относят П. Руднева, А. Карась, А. Никольскую, М. Мамаладзе, Г. Заславского, Е. Ковальскую, К. Матвиенко, А. Солнцева.

Включение критиков в театрально-драматургическое движение обосновано тем, что в нынешней театральной ситуации изменились функции экспертов. П. Руднев так объяснял свою позицию: “Критик-писатель — фигура уходящей эпохи. Нужен критик-делатель. Мое поколение — это люди, которые не только готовы оценивать театр, быть “товароведами”, но готовы внедриться в гущу театрального дела. Сегодня само время требует от критика не только экспертной оценки, но и делания”³.

Следует отметить, что среди участников движения упоминались в первую очередь организаторы процесса, одновременно являющиеся “идеологами” движения и его культуртрегерами. Это М. Угаров, Е. Гремина, О. Михайлова, А. Казанцев, Э. Бояков, а также В. Леванов и Н. Коляда. “Идеологи” в данном случае не выступают в рамках движения как личностные образцы (что часто случается в субкультурных образованиях), но задают векторы развития, определяют формат, одобряют, поддерживают проекты, либо, наоборот, исключают их из движения.

¹ См. Журчева Т.В. “Тольяттинская драматургия”: концепт критического очерка// Новейшая драма XX—XXI вв.: проблемы конфликта: Материалы научно-практического семинара, 12—13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева. — Самара, 2009. С. 65—72.

² Болотян И.М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX—начала XXI века: дисс... кандидата филологических наук. — Москва, 2008.

³ Павел Руднев: “Открытые площадки раскрепостили театральную жизнь” / Беседу вел М. Бойко// Литературная Россия. 2007, № 11 (16 марта). С. 3.

Тексты

К драматургическим явлениям “новой драмы” можно отнести тексты, написанные и опубликованные с 1998 по 2008 годы¹ авторами, которые, с одной стороны, позиционируют себя как участники данного движения, с другой, — таковыми себя не считают, однако продуцируют тексты, соотносимые с художественными “канонами” “новой драмы”.

Таким образом, не все, написанное авторами движения, можно отнести к драматургии данного явления. Не всякий текст будет той самой “новой драмой”. Очевидно, что ее драматургия обладает своими специфическими эстетическими и филологическими особенностями. В настоящее время имеются некоторые попытки проанализировать текстовую специфику данного явления². Однако, как нам кажется, в рамках исследования этого материала необходимо решить еще один вопрос, а именно: пробел в анализе “поствампилловской” драматургии, драмы “новой волны”, многие явления которой остались не только за бортом театра, но и за бортом внимания ученых по самым разным причинам. Анализ явлений “новой драмы” без

учета опыта их прямых предшественников и часто учителей вряд ли будет полноценным.

Несомненно, можно выделить ряд “знаковых” для формирования движения и его эстетики текстов. По результатам упомянутого опроса, таковыми оказались в первую очередь “Кислород” И. Вырыпаева, “Облом off” М. Угарова, тексты М. Курочкина (опрашиваемые часто не выделяли какую-либо одну из пьес этого автора, а указывали — “все тексты”), “Культурный слой” братьев Дурненковых, “Пластилин” В. Сигарева. Далее отмечены документальные пьесы “Война молдаван за картонную коробку” А. Родионова, “Сентябрь.doc” Е. Греминой, еще две пьесы В. Дурненкова (“В черном-черном городе”, “Три действия по четырем картинам”), “Лето, которого не было вовсе” Ю. Клавдиева, “Док.тор” Елены Исаевой, “Скользкая Люче” Л.-С. Черняускайте (Литва). Интересно, что “за бортом” оказались Е. Гришковец (одно упоминание) и Пресняковы, хотя их тексты единично указывались как знаковые.

Цели и функции

По всем признакам и по характеру своего происхождения движение “новая драма” стремилось и стремится к коренным изменениям, причем не только в той области, по отношению к которой оно в оппозиции (система русского репертуарного театра), но и в “реальности” (т.е. в действительности, которая представляется ими “реальной”). Характер движения определяется нами как *инновационный*. “Новая драма” с самого начала своего существования взяла на себя функцию обновления театра и шире — культуры (часто через разрушение стереотипов, клише, сложившихся в консервативных субкультурах, общностях и в самом “ядре культуры”³).

Функции “новой драмы” как движения во многом обусловлены ориентацией на определенную категорию зрителей и на изменение позиции самого театра по отношению к зрителю. На данный момент нет специальных исследований,

посвященных современной театральной публике, но попытки описать ее имеются. Так, доктор философских наук, проф. А. Рубинштейн отмечает: “...в 90-е годы зритель стал моложе и менее образован. Одновременно с этим публика стала более информированной. Приходится констатировать, что сегодня в зале присутствует меньше тех, кто читал пьесы Чехова или Шекспира, кто вообще любит драматургию как жанр, но появилось больше зрителей, знающих, к примеру, имена современных актеров и режиссеров, имеющих опыт с мировым кинематографом...”⁴. Интересный “зрительский сегмент”, по замечаниям того же исследователя, представляет собой публика премьерных спектаклей и фестивалей. Для подобных зрителей важна мотивация престижа, т.е. является ли спектакль “модным”.

“Новая драма” как движение не только не отвергла такую публику, наоборот, она приглашала ее при-

¹ Пьесы могли быть написаны гораздо раньше, в 1990-е гг., но опубликованы позднее.

² См. статьи: *Липовецкий М.* Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 244—276; *Липовецкий М.* Перформансы насилия: “Новая драма” и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 192—200; материалы разных конференций: “Сцена жизни” в русской драме XX века. Поэтика современной русской драмы. Сост. и ред. С.П. Лавлинский. Материалы Четвертой гуманитарной конференции (20—22 марта 2008 г.). Вып. 4. Часть III. — Москва, 2008; Новейшая драма XX—XXI вв.: проблемы конфликта: Материалы научно-практического семинара, 12—13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева. — Самара: Изд-во “Универс групп”, 2009; цикл научных трудов “Драма и театр”, издаваемых Тверским государственным университетом (Вып. I—V I. Тверь, 2002—2008) и др. источники.

³ “...любое общество, какую бы сложную структуру оно ни имело, всегда обладает неким “ядром культуры”. Ядро это состоит из общих для большинства субкультур фрагментов картины мира. [...] Развитие культуры общества определяется взаимодействием субкультур между собой и ядром — с другой”. — Художественная жизнь современного общества: В 4 т. — Т.1. — Субкультуры и этносы в художественной жизни. — Санкт-Петербург, 1996. С.11.

⁴ *Рубинштейн А.* Новый зритель и новые ожидания // Современная драматургия. — 2002, № 2. С.183.

соединиться к процессу, начать творить, пусть и кустарным способом, но искусство, отражающее действительность. Режиссер К. Серебренников приветствовал такую аудиторию: “Что сейчас за публика? Она не читала никаких пьес, и это счастье...”, “Надо ориентироваться на здоровых, живых, социально адаптированных, удачливых современных людей возраста свершений. Вот публика для театра... Сейчас эта публика понимает, что театр — круче, чем кино. Они смотрят эксклюзивное зрелище... Это очень правильная публика. Умная. Социально активная”.¹

По точному замечанию М. Давыдовой, во время расцвета коммерческого, развлекательного (буржуазного) и репертуарного театра движение “новая драма” оказалось противоядием, “горькой пилюлей” для “охранителей”, уверенных, что “альтернативой театральному борделю может быть лишь театральный заповедник, в котором все будет как 20 (вариант — 30, 40) лет назад”². Конечно, “новая драма” не могла ориентироваться на публику, воспринимающую театр исключительно как развлечение, скорее, наоборот, отвергала и отсеивала такого зрителя уже “на пороге”. Лейтмотивом открытых семинаров и пресс-конференций движения стало агрессивное: “Здесь вас развлекать никто не собирается”.

Зато публика “психоделическая”, “альтернативная”, т.е. молодежная и представляющая молодежные субкультуры, либо маркирующая себя так с помощью определенного внешнего вида, стиля поведения, приветствовалась. Именно такая публика оказалась способна воспринять необычные и провоцирующие тексты и спектакли, часто насыщенные молодежным сленгом и атрибутами субкультур, предпочитала ходить в “подвал”, а не в “театр с колоннами”, могла сидеть на полу в зале, когда не хватало на всех мест, и даже участвовать в некоторых проектах и семинарах³. По сути, “новая драма” сохранила для театра молодежь, поскольку никакой альтернативы репертуарный театр этому сегменту публики предложить не мог (коммерческий театр ориентируется на публику, зарабатывающую деньги, репертуарные МТЮЗы и ТЮЗы —

на детей, вернее, их родителей и потребителей классики)⁴. Кроме того, “новая драма” воспринималась ее зрителями как альтернатива поп-культуре и телевидению (собственно, такую оппозицию и выстроило себе движение).

Сегменты публики менялись со временем и в зависимости от площадки. В последнее время, когда мода на контркультурные движения среди молодежи снизилась, основными зрителями “Театра.doc”, Центра им. Казанцева, “Практики”, фестивалей движения остаются студенты, представители творческих профессий, так называемые “читатели “Афиши” (этот журнал предлагает своему читателю определенную “картину мира”, и движение “новая драма” в нее хорошо вписывается), потребители “трендсеттеров” (подобного рода журналы можно часто увидеть в свободном доступе в театре “Практика”), потребители “элитарной культуры” (те из них, кто воспринимает “новую драму” как образец актуального искусства)⁵ и, конечно, профессиональные зрители (критики, филологи, театроведы, актеры и т.п.), активные интернет-пользователи (в основном, блогеры, ЖЖ-пользователи — участники ЖЖ-сообщества newdrama)⁶. На одном из фестивалей проводился опрос, в результате которого выяснился средний возраст зрителя фестиваля “Новая драма” — 25 лет.

Учитывая ориентацию “новой драмы” на такого рода зрителя, — способного воспринять ее инновационность — выделим следующие, помимо *преобразовательной*, функции театрально-драматургического движения:

— *коммуникативную*, реализуемую как между членами самого движения (драматургические конкурсы, фестивали, семинары, во время которых осуществляется поиск единомышленников, создаются пары “драматург-режиссер”, “режиссер-актер” и др., налаживание контактов с западными проектами и т.п.), так и между самим движением и зрителями (авторы имеют возможность получить непосредственную рефлекссию зрителей, причем часто сами “напрашиваются” на нее, зрители

¹ *Серебренников К.* Раз в месяц публика хочет быть раздражена / Беседу вела П. Богданова // Современная драматургия. — 2002, № 1. С. 178.

² *Давыдова М.* Конец театральной эпохи. — М.: ОГИ: Золотая Маска, 2005. С. 35.

³ Поначалу любой желающий при наличии энтузиазма мог организовать свой вербатим-проект в “Театре.doc” либо принять участие в уже созданном. Фестиваль “Новая драма” также с самого начала позиционировал себя как фестиваль-процесс. В его Специальной программе мог участвовать любой зритель.

⁴ В афише к фестивалю “Новая драма-2003” Э. Бояков заявил: «“Новая драма” — это пришедшая в театр новая публика, с радостью переселившаяся из огромных залов в подвалы и камерные сцены, сменившая вечерние наряды на джинсы и свитера, жаждающая ловить в каждом слове знакомые интонации собственных наречий”. — Архив автора.

⁵ Ср. мнение П. Руднева о публике нового театра: “Новая драма — это театр не для всех, это искусство для людей пытливых и мыслящих, что-то знающих или желающих узнать”. — Павел Руднев: “Открытые площадки раскрепостили театральную жизнь” / Беседу вел М. Бойко // Литературная Россия. — 2007, № 11 (16 марта). С. 3. Пресс-релиз форума 2007 года сообщал: “Аудитория фестиваля — активная публика, интересующаяся актуальным искусством”.

⁶ Подобное разделение зрителей является условным. При описании учтены не все сегменты публики. Кроме того, сегменты перекрещиваются между собой. Зритель-студент может быть одновременно и “читателем “Афиши”, и актером, и ЖЖ-пользователем.

имеют возможность высказать свое мнение, почувствовать свою значимость как зрителя и т.п.);

— *культу́ртреггерскую*, выражающуюся не только в “открытости” для зрителя и его оценок, но и в целенаправленной работе членов движения на территории “новых пространств”, под которыми обычно понимаются крупные города, кроме Москвы. Поначалу культу́ртреггерская работа велась в виде выездных семинаров, гастролей, встреч со зрителями и провоцированием их на рефлексию. Очень скоро в другие города стал выезжать сам фестиваль “Новая драма”, причем позиционировался он не только как театрально-драматургический фестиваль, но как фестиваль современного искусства вообще. В городах, ориентирующихся на освоение новых технологий (таких как, например, “промышленник” Тольятти или Пермь), фестиваль стал регулярным и обрел своего зрителя. В городах с высокой концентрацией “культурного ядра” (Санкт-Петербург) “Новая драма” получила шквал негативных рецензий от профессиональных зрителей — критиков. Культу́ртреггерской работой также следует считать организацию различных конкурсов и фестивалей, семинаров, знакомство российского зрителя с зарубежной драматургией, публикацию сборников пьес, создание ЖЖ-сообщества newdrama;

— *функцию реализации* — учитывая возрастной состав участников движения и творческий характер его деятельности, можно утверждать, что структуры и формы “новой драмы” способствуют становлению и формированию ее участников в личностном и творческом планах, что отражается в их деятельности. Что касается реализации зрителей в рамках движения, то поскольку основную ее часть составляют представители творческих профессий, профессиональные зрители, молодежь, которая зачастую воспринимает “продукты” “новой драмы” как образцы актуального, модного, по крайней мере, интересного искусства, то, несомненно, деятельность движения, так или иначе, влияет на их личностный, профессиональный рост;

— *компенсаторная* функция движения состоит в поддержании высокой самооценки членов движения, осознании им “правильности” выбранного жизненного пути (например, идентификация себя как драматурга человеком, который никогда не был в театре, влечет за собой изменение всей его “картины мира”), выбранной эстетической программы (обуславливающей использование тех или иных

приемов в творчестве и т.п.), осознании себя как части группы единомышленников¹. Участник движения может рассчитывать на помощь, рефлексию “идеологов”, профессиональных авторов. Следует отметить, что нет никаких правил и установок, по которым тот или иной драматург попадает в движение. Если пьеса попадает в “формат” движения (этот “формат” задается отборщиками фестивалей, субъективен, меняется от конкурса к конкурсу), то она оказывается либо в списке финалистов драматургического конкурса, а потом — чаще всего, в программе читок фестиваля молодой драматургии, либо сразу попадает на фестиваль. При удачном стечении обстоятельств складывается тандем с режиссером, который тут же, в формате “читки”, может оценить сценический потенциал текста, а затем воплотить его на одной из площадок театров, ориентирующихся на современную драматургию. Гораздо чаще пьеса остается в рабочем формате “читки”, однако, участвуя в работе над своей пьесой, автор, таким образом, включается в движение, если только сознательно не дистанцируется от него². Что касается зрителей, то театральная публика, предпочитающая экспериментальные формы театра традиционным, если только она не интересуется этим с сугубо профессиональной точки зрения, скорее всего, ощущает себя приобщенной не только к необычным спектаклям и текстам, но и к “не таким, как все” людям — авторам, актерам, организаторам. Особенно это касается молодежной части публики, для которой актуальной является проблема самоопределения. Приобщение к альтернативному театру (театр экспериментальный создает впечатление эксклюзивности) повышает самооценку зрителя. При всей своей демократичности “новая драма”, тем не менее, проявляла компенсаторные признаки: агрессивность по отношению к некоторым профессиональным стратам (например, репертуарному театру), неприятие неподготовленного зрителя.

“Новая драма” как движение отличается также самоуправлением, внутренним демократизмом, альтруистичностью деятельности, ярко выраженной социальной активностью, собственной групповой “картиной мира” и стратегиями ее репрезентации.

По сути дела, “новая драма” как инновационное движение, культивирующее неосвоенное, взяла на себя миссию “лаборатории будущего”, в которой апробируются возможные пути обновления и развития русского театра.

¹ См., например, отзывы драматургов об участии в лаборатории “МестоИмениЯ”: “Очень сильное ощущение нужности, я его впервые почувствовал. На каком-то физическом уровне” (В. Дурненков); “А братьями мы стали вот как. Во-первых, оказались по духу. Все, сколько нас там было. А во-вторых, волшебный, как снова подтвердилось, во всех отношениях Михаил Юрьевич вскормил нас молоком, так сказать, собственной души, одарив нас крыльями и создав абсолютные блаженные условия для зачатия пьес” (Н. Беленицкая); “...ребята, те, кто там был, и о ком я написал, и кого я не упомянул выше, мне кажется, что мир можно изменить с вами. Нет, мне не кажется — я уверен” (М. Дурненков) и др. МестоИмениЯ. — 2005, № 1.

² Ряд драматургов “открещивается” от участия в “новой драме”, обосновывая это тем, что их творчество самобытно и совершенно самостоятельно: Е. Гришковец, Н. Коляда, В. Сигарев и др. Однако объективные характеристики их текстов позволяют рассматривать их в рамках поэтики движения “новая драма”.

Стратегии

Как явление инновационное и наследующее контркультурным движениям, “новая драма” с самого начала “выражала себя” в манифестах, выступлениях ее участников, интервью, спектаклях-манифестах и т.п. Каждый фестиваль, театр имеют свою программу, выраженную в тех или иных документах, заявлениях и т.п. Проанализируем часть манифестов, выступлений, интервью, прежде всего, организаторов и “идеологов” (М. Угарова, Е. Греминой, Э. Боякова, П. Руднева и др.), в которых так или иначе затронуты вопросы и проблемы, связанные с функционированием “новой драмы” именно как движения. В данной статье мы не рассматриваем эстетику драматических произведений и так называемых “спектаклей-манифестов”, но акцентируем внимание на заданных ориентациях.

Ориентация на “реальность”, “документализм”.

Слова “действительный”, “действительность”, “реальный”, “реальность”, “документ”, “документальность/документализм”, “современность” встречаются довольно часто как в выступлениях участников движения, так и в критических отзывах. Однако границы их употребления практически не рефлектируются. Подразумевается, что “новая драма” беспристрастно интересуется окружающей действительностью, исследует ее с помощью приемов документалистики (интервью, видеозапись, сбор фактов и т.п.) и предлагает читателю/зрителю “настоящее”, “реальное” (вместо “живой” телевизионной репрезентации действительности)¹, выраженное, чаще всего, в отображении фактуры реальности. “Проект документального театра — это способ реагирования на окружающую действительность”² — отмечала Е. Гремина. Художественная форма текста возможна, но наличие вымысла вуалируется. Акцент делается на том, что автор — непосредственный участник событий, изображенных в пьесе, либо эта история произошла с его друзьями, родственниками и т.п.³ Даже

если автор делает предметом рефлексии исключительно собственные переживания, как, например, Е. Гришковец, он не преминет указать, что “играет такие истории, которые видел”⁴. Слоган проекта “Документальный театр”: “Самое потрясающее в документальном театре? Есть тексты, которые ты не придумал никогда — даже если проживешь три жизни”, — ориентирует авторов на более внимательное отношение к действительности и людям как к источнику “текстов” для театра. Девизы — “Все, что вы увидите, случилось на самом деле” и “Театр.doc” — театр, в котором не играют” — задают “рамку” восприятия зрителя, который на веру должен принять “реальность” показанных историй. В афише одного из дней дискуссионного клуба “Реальность.doc: документализм в художественном” (фестиваль “Новая драма”, 2005) указано: “Новая драма” и родственные ей направления в искусстве выбирают своим принципом реальность и современность. Возникает “мода” на документализм, на “настоящую” жизнь, на подробности и детали. Увлечение биографиями, дневниками, точной фактологией”⁵. Упор на фактографичность и документальность, попытка собрать из отдельных фактов и событий, историй и свидетельств истинную картину реальности, которая, по сути, будет собственной “картиной мира”, есть одновременно попытка самоопределения как движения в целом, так и его участников в частности⁶.

Ориентация на “новое”, “актуальное”.

Все фестивали, семинары, лаборатории движения “новая драма” выстраиваются по логике отбора “нового”⁷: поиск инноваций, ориентация на тех, кто будет “новое” потреблять. При этом “новое” по возможности должно быть не только оригинальной интерпретацией “заезженных тем”, но и “актуальным” (что часто значит — отвечающим современному времени, освещающим насущные проблемы общества, иногда — синоним “остросоциального” и т.п.). “Нас в принципе интересует но-

¹ “Теперь пьесы пишут все. Потому что знают — есть шанс, есть конкурсы и фестивали, можно и нужно быть любителем, — объясняет М. Курочкин. — У любителя — особая смелость. [...] ...поток текстов неостановим, и главное, что их объединяет — стремление зафиксировать чувство реальности. У каждого — оно свое, бывает и его отсутствие”. — Культурный слой. — М.: Фестиваль “Любимовка”, 2005. С. 7.

² Тибода Ж.-П. Российская сцена реагирует: от “Курска” до наркоманов // Либерасьон. — 2000. — 19 декабря.

³ Так, относительно своей пьесы “Пластинин” В. Сигарев неоднократно говорил, что она написана по реальным событиям, случившимся с его родным братом. См. также документальный фильм “Далеко от Лондона” (реж. Ю. Киселева) о драматурге. На Фестивале молодой драматургии-2004, где проходила читка пьесы Г. Ахметзяновой “Вечная иллюзия”, один из зрителей имел неосторожность назвать персонажей — двух подруг, живущих в провинциальном городке, но мечтающих вырваться из замкнутого круга пьяных взрослых и друзей, — “отбросами и проститутками”, чем вызвал негодование автора. Г. Ахметзянова возразила: “В этой пьесе описаны мои друзья. Так живут очень многие”.

⁴ Е. Гришковец: “Год я жил без копейки” / Беседу вел Г. Ситковский // Вечерний клуб. — 2000, 1 апреля. С.5.

⁵ Архив автора.

⁶ “Какая разница, в подвале мы или на шикарной сцене? Главное, что мы говорим то, что хотим и как хотим, и нас слушают, чтоб возникали моменты радости от душевного единения с публикой, которые дает только театр. Давайте писать пьесы, давайте ставить их, давайте попытаемся понять нашу жизнь такой, какая она есть”. См. Гремина Е. Буклет фестиваля “Новая драма”. — 2006. — С. 4.

⁷ Примечательно, что уже появились работы, посвященные феномену “нового” в театре. См. Климашевич М.А. Феномен “нового” в театре: социологический анализ: выпускная квалификационная работа. — М.: ВШЭ, 2007.

вая пьеса. Не любая, но прежде всего произведения с активной социальной позицией”,¹ — так определяла критерии отбора пьес Е. Гремина.

Ориентация на аутентичность высказывания.

Лучше всего эта позиция отражена в обращении Е. Греминой, предвещающем фестиваль “Кинотеатр.doc” 2005 года², поэтому мы позволим себе привести его практически целиком:

“Великие технические профессионалы сейчас непрерывно производят ПРОДУКТЫ — фильмы, телепрограммы, книги, спектакли, музыку, саундтреки, как дешевенькие, так и изощренные. Это иногда великоленные кино-, теле-, театральные ПРОДУКТЫ. Но мне все чаще жаль тратить время на их потребление. Ведь смысл, заложенный в них, это тот же “состав шоколадных конфет”. И если считать, что у кого-то из нас есть свой духовный голод, то эти продукты не утолят его.

Я надеюсь, что ни одного ПРОДУКТА не будет на нашем фестивале. Будут — высказывания. Будут любительские фильмы — от слова “люблю” (пусть даже сделанные профессионалами — неважно: важно, чтобы профессионалы отложили захватанные лекала). Талант, творческий дар — это случайный дар, и вкладывается ли он в профессионала или в любителя — для нас неважно. Является ли художник членом цехового сообщества жрецов от искусства, посвятили ли его в профессионалы члены закрытого общества, имеет ли он право на производство ПРОДУКТА — нам все равно. Нам нужны самоделки, ручная работа, рассказ о том, что дорого и волнует автора. <...>

Самоделкины против профессионалов. Дилетанты против жрецов искусства. Дивы против самородков. Бери ручку и пиши, придумай спектакль и поставь его в “Театре.doc”, сними фильм и принеси к нам на фестиваль — если ты чувствуешь в себе талант, необходимость высказаться, желание изменить что-то — в мире, в обществе или хотя бы в себе”.

За этими, казалось бы, призывами к повальному самовыражению, на самом деле стоит поиск, ожидание Автора, “самородка”, который бы вдруг возник из ниоткуда и своим самобытным творчеством утолил “духовный голод” “новой драмы”.

Ориентация на активную позицию публики.

Надпись на афише: “Публика — равноправный участник спектаклей “Театра.doc” — подразумевает не только участие зрителя в семинарах, дискуссиях, спектаклях-импровизациях, но и участие зрителя в “складывании” той “картины мира”, “истинной реальности”, которую предлагает движение.

Поиск собственных культурных истоков.

Частый упрек, предъявляемый критикой “новой драме”, состоит в том, что ее авторы как будто не знают своих предшественников и объявляют новым хорошо забытое старое. В свою очередь, некоторые драматурги “новой драмы” заявляли в интервью, что никогда не были в театре, что попали в театр впервые на премьеру своей пьесы и т.д. Кроме того, в своем творчестве многие из авторов ориентировались, прежде всего, на драматургов-современников, а не на классические образцы. Именно смелость и новаторство новых постановок побуждало некоторых из них “взяться за перо”³. Так или иначе, но очень скоро “новая драма” в лице ее “идеологов” и организаторов пришла к решению “найти культурные истоки современной пьесы”. “Истоки”, в частности, были найдены в творчестве Льва Толстого.

“Теперь стало понятно, кто есть предтеча актуального ныне направления: “Театр.doc” нашел исток в пьесах не кого-нибудь, а Льва Толстого — у документальности очень широкие корни. Новая драма (не фестиваль, а движение, фронт) — не фата моргана, а реальность. С большой предысторией, с хорошей родословной”⁴.

Наследие Л.Н. Толстого, в большей степени его публицистические высказывания, стали предметом размышлений на летней театральной лаборатории “МестоИмениЯ” и дискуссий на фестивале “Новая драма” в 2005 году. Была даже объявлена специальная тема: “Лев Толстой как зеркало “Новой драмы”. Действовали от противного — отрицая чеховские тенденции, которые, по мысли организаторов, к концу XX века истожились, иначе бы Чехов так не “надоел” в театре. Толстой был выбран потому, что именно он, как это заявлено было в газете, выпущенной лабораторией, ввел ак-

¹ Гремина Е. “Работаем с информационными донорами” // Культура. — 2002. — 20—26 июня. С. 9.

² kinoteatrdoc.ru

³ “В 2002 году я пришел работать в театральный центр “Голосова, 20” к Вадиму Леванову, — рассказывает Ю. Клавдиев. — В сентябре того же года посмотрел спектакль Ивана Вырыпаева “Кислород”. Это был первый опыт отношений с современным текстом — до этого театр воспринимался как нечто, столь же далекое от жизни, как, скажем, цирк. После “Кислорода” я понял, что вот та материя, та ткань, тот ресурс, который может и должен работать в театре, потому что только такие тексты, с таким настроением и такой созидательной энергией могут что-то изменить”. В свою очередь, И. Вырыпаев отмечал влияние на его творчество Е. Гришковца: “Он повлиял на меня очень странным способом. Мы жили в разных городах, и я не видел его спектаклей, делал свои. Но было много совпадений, даже в названиях. У меня был спектакль “Город, где я”, но я не знал, что у Гришковца есть “Город”. Я не мог этого знать в Иркутске. Когда я приехал в Москву и увидел спектакль “Как я съел собаку”, расплакался. У меня был шок. Я ведь тоже мог делать такой театр, но я не мог набраться сил и смелости. Таким образом, Гришковец подсказал мне: да, так тоже можно делать”. См. Клавдиев Ю. “Нужно придумать что-то другое. Например, атомные прикуриватели” / Беседу вел П. Руднев // Буклет театра “Практика”. — 2006. С. 40; Вырыпаев И. “Я не пророк, я обслуживаю тему” / Беседу вел Болотян И. // Современная драматургия. — 2006, № 3. С. 191.

⁴ Ясная Поляна: приращение новой драмы // МестоИмениЯ. — 2005, № 1.

туальный для современных драматургов принцип — постоянное, непрерывное и при этом “жесткое” изучение реальности: “Почему Толстой?.. А потому, что Толстой бескомпромиссен”. В день, когда участники дискуссий определяли, какого героя они ждут от самих себя и от других авторов, М. Угаров предложил на выбор два типа героев: чеховский (смотрите, что мир сделал со мной) и толстовский (смотрите, что я делаю с этим миром). Подобные “поиски истоков”, если и имели какое-либо влияние на творчество драматургов, то косвенное. Однако в целом тенденция свидетельствует о важности для движения проблемы самоопределения, и тот факт, что “новая драма”, рефлектируя свое настоящее, обращается к “классике”, говорит о сознательной попытке “вписаться” в общемировой контекст культуры.

Ориентация на провокацию.

Помимо элементов провокации, свойственных экспериментальному театру (новые формы, шокирующие темы, герои, нарушение социальных табу и т.п.), “новая драма” представляла и провокационные манифесты.

“Вы хотите прийти на спектакли нашего фестиваля?” — спрашивали организаторы фестиваля 2005 года. — “Не делайте этого”. Манифест характеризовал пьесы движения как “корявые” и “мрачные”, написанные молодыми графоманами, описывающими “раздражающие, неприятные вещи”. “Вам могут испортить настроение”, — предупреждали авторы манифеста. — Но зато таких спектаклей вы сегодня больше нигде не увидите”. Здесь есть как заигрывание со зрителем, так и пародирование штампов критики, которая не видела в “новой драме” ничего, кроме “раздражающих, неприятных вещей”.

Тем не менее реакция некоторых критиков и той части публики, которая в возмущении покидала спектакли “новой драмы”, легко объяснима. Любое экспериментальное инновационное искусство по своей природе направлено на нарушение любых конвенций, оно не существует без жесткой провокации. Реакция неподготовленного человека на нарушение (часто — грубое) конвенции в виде резкого отторжения, по сути, нормальна: “новая драма” предлагает увидеть (на самом деле, “бросает в лицо”) зрителю то, что не вписывается в его “картину мира”. Именно реакция отторжения, изменения “картины мира” и добивается любой эксперимент. С другой стороны, форматы мероприя-

тий, предваряющая их реклама, названия спектаклей (“Трусы”, “Водка, е...я, телевизор” и т.п.) “предупреждают” зрителя о провокативности материала и одновременно привлекают определенный сегмент публики.

“Новой драме”, в общем, какое-то время было к лицу сохранять статус провокативного, острого движения. Например, включение в программу фестиваля такой пьесы, как “Мы, вы, они...” А. Северского, А. Кармановой, где “черные” школьники и директор-еврей притесняют русских (главный герой наделен авторским сочувствием и нарочито славянским именем Ярослав), говорит само за себя. Негативное восприятие критики и зрителей провокативных текстов объясняется при этом “страхом перед действительностью”, “бегством от реальности”¹.

По словам критика П. Руднева, “Новая драма целиком и полностью связана с той или иной формой беспокойности молодежи. Это, по своему, “молодые рассерженные” в пространстве России, хотя иначе, как рассерженностью, современную актуальную пьесу вообще не создать”². Деятельность движения “новая драма” — попытка преодолеть инертность, апатию как театра, так самого общества, “способ преодоления популярной лжи”. Руднев сравнивает эффект “новой драмы” с миссией русского рока конца 1980-х.

Ориентация на главенство текста в театре.

С самого начала своего существования фестиваль “Новая драма” провозгласил “театр новой пьесы”, в которой главное действующее лицо — драматург:

“Прошло время спорить о том, существует ли современная российская пьеса. Пришло время действовать. Ведь слово и дело неразделимы — именно с Нового слова начинался Малый театр Островского, Художественный театр Чехова, “Христиания театр” Ибсена, “Ройал Корт” новой европейской драмы, “Современник” Розова и Володина...”³

Выраженное в манифесте подтвердилось на деле. Критики признают за “новой драмой” важное достоинство — “ее активисты работают в локальной, четко ограниченной эстетике, иначе говоря, имеют систему координат (напрочь утерянную условно “традиционным” отечественным театром)”⁴. Однако, как отмечает О. Зинцов, “отплевываясь от мертвого театра с большими сценами, костюмными постановками и народными артистами, русская “новая драма” все равно попала в поле

¹ Руднев П.: “Под страхом нового текста современной пьесы, который очень нелюбимо описывает мерзости жизни, на самом деле скрывается страх самой жизни”. — Павел Руднев: “Открытые площадки раскрепостили театральную жизнь” / Беседу вел М. Бойко // Литературная Россия. — 2007, № 11 (16 марта). С. 3; Угаров М.: “Мое любимое выражение такое: хороший вкус — это страх перед жизнью. “Это безвкусно, так нельзя делать!” — скажут мне. А почему нельзя? Откуда идут эти запреты? Профессиональные, этические... только от страха перед реальностью”. — Драматургия с нуля // Октябрь. — 2006, № 5. С. 176.

² Руднев П. Этот стон у нас пьесой зовется // Путин.doc: девять революционных пьес. — М.: KOLONNA Publications, Митин журнал, 2005. С. 6.

³ По материалам сайта www.newdrama.ru

⁴ Зинцов О. Тела и границы (европейский театр: физиология) // Искусство кино. — 2007, № 3. С. 101.

традиции. *Объявила основой театра текст, слово*” (выделено мной.— И.Б.)¹. В этом “попадании в традицию” Зинцов видит некоторое отставание от европейского театра и указывает, что “волна хлестких и задиристых пьес” прокатилась по сценам Европы в 1990-х, но уже давно не является там фестивальным мейнстримом.

Действительно, участники движения активно поддержали утверждение: “Пьесой может быть любой текст”. Эта мысль, конечно, не нова. Современная тенденция драматического письма давно сводится к требованию пригодности любого текста к возможному мизансценированию. Новым в случае “новой драмы” стало, пожалуй, отношение к тексту пьесы, который ставился во главу угла. Режиссеру в этом случае отказано в самовыражении за счет текста, он лишь транслятор драматурга.

М. Угаров неоднократно говорил о том, что театр необходимо вернуть к “нуль-позиции”, т.е. признать драматургический текст “абсолютным императивом театральной постановки”. В связи со спектаклями самого Угарова, опытом “Театра.doc”, когда создатели спектакля одновременно являлись и авторами текста и его исполнителями, критики заговорили о появлении “драматурга-режиссера”, способного максимально полно раскрыть драматургический текст. Подобная тенденция, с одной стороны, органична для русского театра, для которого Слово на сцене традиционно на первом месте, с другой, — возникла под влиянием современного британского театра.

Отсюда — из позиций “пьесой может быть любой текст” и “текст — абсолютный императив театральной постановки” — выросли наиболее общие характеристики пьес “новой драмы”. Это необходимость оформления текста как драматического (разбивка на акты, реплики, использование ремарок возможны, но не необходимы), использование прозаических (рассказ, монолог), киносценарных и просто “рабочих” форм (либретто, “материалы к спектаклю”), сценарное дробление на фрагменты и т.п.). Из кино в драматургию (хотя не исключено, что поначалу кино заимствовало этот прием у литературы) перешла многовариантность финалов и вариантов развития событий. Критиками признается, что “сегодня автор имеет возможность изначально позиционировать свой текст как пьесу, а уж затем (и по желанию!) отнести его к другим жанрам...” (В. Забалуев). Подтверждением этому видят “миграцию в ряды драматургов представителей других литературных жанров”. Имеется в виду, что авторы приходят в “новую драму”, на-

пример, из поэзии (Е. Исаева, Р. Белецкий), критики (В. Никифорова), прозы (И. Симонов). В то же время, отмечается “миграция” драматургов в кинематограф: многие драматурги не только пишут одновременно тексты и для театра, и для кино (А. Родионов, И. Вырыпаев, Ю. Клавдиев и др.)², но и выступают в качестве кинорежиссеров.

Современная пьеса, которая с равным успехом может быть поставлена в театре, кино и опубликована для чтения, — своего рода *универсальный текст*.

Проектирование “будущего” как “бегство от мейнстрима”.

После фестиваля 2005 года критики заговорили о том, что “новая драма” стала мейнстримом театрального процесса, что, по сути, означало “прорыв” некоторых текстов движения на академическую сцену. Слово испугавшись наметившегося перекоса “новой драмы” в сторону театра, который было принято называть “буржуазным”, драматурги в своих выступлениях начали подчеркивать маргинальный характер движения (имея в виду его периферийный характер по отношению к репертуарным театрам).

Е. Гремина отмечала: *“Хотелось бы не потерять энергии маргинальной жизни, когда “Новая драма” интересовала только братьев-драматургов, но существовал высокий творческий градус внутри проекта”*³.

Однако очень скоро выяснилось, что уверенность критиков и опасения драматургов были напрасными, диалога между репертуарным театром и “новой драмой” пока не получилось. *“Никакого мейнстрима нет — по-прежнему современная драматургия и репертуарный театр существуют параллельно. Это не плохо, не хорошо — это так, — констатирует Е. Гремина. — Мне кажется, сейчас, наоборот, необходима очень серьезная экспериментальная работа. И, может, надо быть еще более андеграундными, чтобы найти еще более убедительные вещи... <...> Кажется, то, чем сейчас надо заниматься, что сейчас является самым перспективным — это появление тандемов режиссер — драматург”*⁴.

Другой путь предлагает художественный руководитель театра “Практика” Э. Бояков. Противопоставляя театр телевидению, пространству массовой культуры, он рассуждает: *“По-моему, главная цель и главный смысл театра сегодня — в создании команды, в коммуникации людей, которые этим делом занимаются. Конечно, театр существует для зрителя, он воздействует на зрителя. В конце кон-*

¹ Зинцов О. Там же. С. 100.

² Интересно, что один и тот же текст может быть отмечен театральной наградой и выиграть в конкурсе сценариев, как это случилось с пьесой “Полустанок” А. Шербака (рекомендация Омской Лаборатории современной драматургии Сибири, Урала и Дальнего Востока к получению гранта на постановку и премия в конкурсе Свердловской киностудии, 2007 г.).

³ Современная драма: люди, факты, мнения // Культурный слой. — М.: Фестиваль “Любимовка”, 2005. С. 493.

⁴ Гремина Е. “Рано говорить о том, что мы вошли в какой-то мейнстрим” / Беседа вела Е. Строгалева // Буклет театра “Практика”. — 2006. С. 33.

цов, он зависит от зрителя. Но энергия встречи зрителя и театра, зрителя и актера — вторичная энергия. Это некая репродукция того, что возникло внутри театра¹.

По сути, это призыв к созданию “театров-домов”, “театров-монастырей”, предполагающих закрытость и обращение к элитарной публике.

“Картина мира”

Собственная “картина мира” обеспечивает существование и функционирование социокультурных явлений. Общие взгляды на мир неизбежно вырабатываются у тех, кто использует одни и те же каналы коммуникации, формирующие и укрепляющие “картину мира”. В этом смысле изначально заложенная инфраструктурность движения “новая драма”, его открытый характер обеспечивают целостность и одновременно подвижность “картины мира” его участников. Здесь не идет речь о “картине мира” (“художественном мире”, “мире персонажей”, “внутреннем мире”) произведений “новой драмы”. Речь идет о реконструкции “картины мира”, опирающейся на факты поведения представителей движения, их культурно-общественной деятельности, выраженной в публичных выступлениях, организациях тех или иных мероприятий, манифестов и т.п. Параметры, с помощью которых мы сочли возможным описать “картину мира” театральнo-драматургического движения “новая драма”, мы позаимствовали из того же источника².

“Общесоциологический уровень”.

По “степени внутренней организованности/внутренней самосогласованности” “картины мира” “новая драма” характеризуется рассогласованием общепринятых смыслов и понятий. В этой “картине мира” не признаются авторитеты и кумиры, равно как и “авторитарное слово” (М. Бахтин) всегда подвергается сомнению. За ориентир принимается некое абстрактное знание/чувствование/понимание “реальности” как мерил истинного, подлинного или ложного взглядов на мир. Таким образом, мир для “новой драмы” амбивалентен: “реальный”, истинный образ мира (мира, как он есть) противопоставляется ложному, общему, навязанному извне (глянцевому, украшенному, гламурному, либо “мертвому”, не имеющему отношения к “действительности”).

По “степени аналитизма/синтезизма” “новая драма” — движение, стремящееся к синтезу, объединению разнородных элементов и вбиранию в себя тех элементов, которые отвергаются другими социальными и культурными институтами³.

“Общепсихологический уровень”.

По “выделенности субъекта из внешней среды”. Несмотря на то, что “новая драма” действует как общность, а ее деятельность предполагает взаимодействие творческих людей, практически каждый из них характеризуется при этом яркими индивидуальными чертами. Представление о самооценности собственного существования, противопоставленное остальному миру, индивидуализм, обособленность отдельных представителей движения не отменяют при этом его коллективный характер.

По “активности субъекта” во взаимоотношениях с внешней средой “новая драма”, безусловно, характеризуется не подчиненностью среде, а активным на нее влиянием, стремлением перестроить существующую систему. Ярким примером активной жизненной роли может служить деятельность “идеологов” и культуртрегеров движения, меняющих культурную среду как локально, так и на общероссийском уровне. Критик А. Лаврова отмечает, что практически все авторы движения “не московские, витальные, имеющие не театральное или не только театральное образование, зарабатывающие деньги, в том числе снимаясь в кино, снимая кино, изготавливая сценарии сериалов, не брезгающие работой на заказ, активно становящиеся медийными фигурами”⁴. Отсюда, “объединяющим и основополагающим” компонентом движения “новая драма”, по мнению Лавровой, является “агрессивная, “дремучая” энергетика, подобная животной (попытка выжить, найти выход на последнем издыхании или умереть с ощущением полноты жизни), которая сочетается с отстранением пресыщенности обывательской жизнью”⁵.

“Антропологический уровень”.

По “степени знаковости” мира. Предметы и явления выступают сами по себе, как самоценные, и часто не рассматриваются как имеющие символическое значение. Самобытность предмета или явления, его аутентичность, “реальность”, документальность и факт его существования и т.п. являются главными предметами изображения и рефлексии. Такой подход, например, был свойственен французским просветителям XVIII века, предста-

¹ Бояков Э. О смысле театра // Буклет театра “Практика”. — 2006. С. 9.

² Художественная жизнь современного общества. — Т. 1. С. 95—100.

³ Так, И. Вырыпаев, говоря о своем агентстве творческих проектов, задает такие параметры: “Мы сильно рассчитываем на провинцию. Если молодой человек что-то пишет, потом приносит это в какую-то газету или театр, а ему говорят: “Больше никогда так не делай, не пиши, не говори”, — пусть он отправляет свою работу нам”. — Вырыпаев И. “Я не пророк, я обслуживаю тему” / Беседу вел Болотня И. // Современная драматургия. — 2006, № 3. С. 189.

⁴ Лаврова А. Жизнь эпохи перехода // Театральная жизнь. — 2007, № 1. С. 58—59.

⁵ Лаврова А. Там же. С. 59.

вителям натуральной школы. Материально-чувственный мир чаще рассматривается как конечная инстанция, за которой более ничего не скрывается, что и порождает установку художника на тщательное воспроизведение действительности. Однако, поскольку самоценные предметы и явления становятся предметом изображения и/или часто авторской игры, они, безусловно, метафоризируются либо спорадически приобретают символическое значение.

По “*степени рефлексивности*” “новая драма” характеризуется интенсивными рефлексивными процессами. Это выражается в постоянных дискуссиях, “круглых столах”, личных выступлениях. В буклетах, афишах, издающихся специально к постановкам, открытию сезона, фестивалям, помимо фактической информации, обязательно даются рефлексия того или иного “идеолога”, критика и интервью участников движения по поводу происходящего культурного события в частности и “новой драмы” вообще. В изданных сборниках (“Культурный слой”, 2005, “Новая драма”, 2008), помимо публикации пьес наличествуют статьи участников движения, интервью с ними (которые часто делают другие участники “новой драмы”), цитаты из критических статей, в которых так или иначе рефлексировалось понятие “новая драма” и отношение к ней как ее участников, так и ее противников (часто в лице критиков). Подобная саморефлексия не столько PR-ход, построенный на “принципе самообслуживания”, как это представляют некоторые из критиков, но и попытка самоопределения “новой драмы” в том культурном поле, в котором она вынуждена существовать.

“Социологический уровень”.

По “*роли межлических отношений*”: с одной стороны, “новая драма” характеризуется главенством, превалированием межлических отноше-

ний, поскольку от этого часто зависит профессиональный успех не только самого автора, но и целого коллектива. С другой стороны, автор может принять на себя маску индивидуализированного “Я”, якобы ни от кого и ни от чего не зависящего. Однако реальное поведение такого автора не будет соответствовать его установкам в силу характера его деятельности. В настоящее время, при наличии большого числа конкурсов, фестивалей, семинаров, драматургу нет смысла писать “в стол”, если только он считает себя драматургом и хочет услышать свое произведение со сцены.

По “*степени конформизма*” носителя “картины мира” по отношению к большинству другим ее “персонажам” в движении “новая драма” можно проследить два полюса, не исключая друг друга. С одной стороны, участники согласны быть “как все” в том, что касается организационных и проч. вопросах. Часто это даже не обсуждается в силу авторитета “идеологов” и организаторов, задающих формат встречи, семинара, фестиваля. С другой стороны, участники обособлены друг от друга как творческие личности. Каждый из них может своими творческими действиями, высказываниями повлиять на движение в целом. Стоит отметить отсутствие конформизма у “новой драмы” по отношению к “внешним”, например, “мертвому театру”.

В заключение хотелось бы подчеркнуть также *значимость духовного начала в жизни по сравнению с материально-вещественным* для “новой драмы”. Парадокс, но факт: при всем своем скрупулезном внимании к “реальной действительности”, альтруистичность деятельности “новой драмы”, приоритет в ее рамках экспериментального, инновационного над хорошо апробированным, свидетельствуют о значимости для ее участников не материальных благ, а того, что принято называть “вкладом в искусство”.

Не занавес, но в заключение

Выделенные параметры, конечно, не исчерпывают всей темы социокультурного существования “новой драмы”. Однако они, на наш взгляд, очерчивают границы, которые явно необходимы при анализе ее эстетических и филологических явлений. Без учета экспериментального, инновационного и контркультурного характера движения исследователь рискует

впасть в оценочные суждения либо ограничивает себя поверхностным беглым обзором, теряясь в массе предлагаемого материала. Но повторимся, что само явление “новой драмы” нуждается в более детальном и междисциплинарном исследовании, к чему мы и призываем напоследок ученых и критиков самых разных направлений.

Год Чехова: перечитывая заново

Петр Долженков

“Дело не в старых и не в новых формах”

Проблема искусства в “Чайке”

“Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви”, — писал Чехов А.С. Суворину о своем новом произведении 21 октября 1895 г. Сам автор подчеркнул, что в его пьесе главное — искусство и любовь.

Многие исследователи пьесы и деятели искусства в своих суждениях о “Чайке” то превозносили Нину Заречную, то становились на сторону Тригорина и порицали Треплева, а то, наоборот, объявляли Тригорина ремесленником и возводили на пьедестал Треплева. Верен ли такой подход к пьесе, точно ли Чехов в споре об искусстве становится на сторону одного из персонажей?

Начнем с вопроса о том, есть ли талант у Нины и был ли он у Кости.

Приведем аргументы в пользу талантливости Константина. Его стали печатать, он получил некоторую известность в читательской среде, им интересуются. Но это можно объяснить модой на декадентов. В четвертом действии Тригорин говорит о нем: “Ему не везет. Все никак не может попасть в свой настоящий тон. Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред”¹. Известный писатель прямо не отрицает наличие таланта у Треплева, но, возможно, он это делает из тактичности, поскольку в это время рядом с ним находится Маша, которая влюблена в Костю, и мать Треплева — Аркадина.

А вот аргументы против того, что у Константина есть талант. Некоторые исследователи пьесы считают, что пьеса Треплева слаба в художественном отношении, но это одно из первых, если не первое, его произведение. Литературные критики ругают его в газетах, Тригорин привез с собой журнал, в котором опубликованы его и Треплева повести, свою повесть известный писатель разрезал и просмотрел, а Костину — нет. Творчество Треплева профессионала не интересует. Его мать не считает своего сына талантливым.

Сам начинающий писатель не удовлетворен своими произведениями и чувствует, что сползает к рутине. По поводу своего текста: “Афиша на за-

боре гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...” — Треплев говорит: “Это бездарно” (XIII, 55). А Чехов в своем письме, приведя эти штампы, говорит о том, что так теперь пишут одни только дамы.

Теперь о Нине. После спектакля по пьесе Треплева Аркадина говорит Заречной: “С такой наружностью, с таким чудным голосом нельзя сидеть в деревне. У вас должен быть талант. Слышите? Вы обязаны поступить на сцену!” (XIII, 16). Известная актриса сказала о таланте Нины с некоторой долей предположительности, отметив лишь ее внешность и голос. Возможно, ей более всего хотелось сказать комплимент девушке, в которую влюблен ее сын, с другой стороны — может быть, она уже почувствовала интерес своего любовника к Нине и бессознательно хочет отдалить соперницу, отослав ее из родных мест в театр. Тригорин сдержанно говорил о спектакле, сказав лишь об искренности игры Заречной и прекрасной декорации и тут же заинтересовавшись озером. А в четвертом действии от Нины мы узнаем, что Тригорин смеялся над ее мечтами о сцене. В этом же действии Нина скажет, что она теперь стала “настоящей актрисой”, но ее слова не стоит принимать в расчет — какая же актриса не считает себя “настоящей”.

Отвечая на вопрос Дорна о Заречной, Треплев говорит: “...играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты”, — и на вопрос врача: “Значит, все-таки есть талант?” — отвечает: “Понять было трудно. Должно быть, есть” (XIII, 50).

Одним словом, в начале пьесы о таланте Нины говорится предположительно (“должен быть”), так

¹ Чехов А.П. ПССП в 30 т. М.: Наука, 1974—1985. Т. XIII. С. 54. Далее Чехов цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера тома римской цифрой и номера страницы. В случае цитирования серии “Письма” в скобках ставится буква “П”.

же о нем говорится и в конце (“должно быть”). А о дальнейшей судьбе Нины мы рассуждать не можем, поскольку, как я стремился показать в своей монографии¹, у начинающей актрисы развивается психическое заболевание (“я — чайка”, “сюжет для небольшого рассказа” — это ее навязчивая идея), и чем все закончится — неизвестно.

Обратим внимание и на то, что в конце пьесы ее уверенность в том, что она “настоящая актриса”, соседствует с “я — чайка”, то есть с ощущением себя погубленной. В ее сознании соседствуют “я — актриса” и “я — чайка”. При этом, если у писателя Тригорина почти что навязчивой идеей является “я должен писать, я должен”, то у Нины навязчивой идеей становится “я — чайка”, а не “я — актриса” и должна играть. (Кстати, Нина гадала на горшинух: иди ей в актрисы или не иди, и ответ гадания был — не иди.)

Мы можем предполагать и то, что Заречная и Треплев, как говорится, полуталанты, то есть способности у них есть, но их недостаточно для создания настоящих произведений искусства. В таком случае мы должны говорить о трагедии полуталантов.

Таким образом, аргументам за талантливость центральных героев “Чайки” противостоят аргументы против, и в итоге мы не можем однозначно ответить на вопрос, есть ли талант у Нины и был ли он у Константина. Чехов намеренно создает в своей загадочной пьесе ситуацию неизвестности, строя свое произведение согласно “принципу неопределенности”.

Треплев — бунтарь в искусстве, он борется за “новые формы”, он декадент. А какое искусство ему противостоит? И прежде всего — кто такой Тригорин?

В разговоре с Ниной Тригорин говорит: “...я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, о его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее <...> жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей”² (XIII, 30—31). Известный писатель считает себя обязанным писать на общественно-политические темы и вспоминает Тургенева (которого будет цитировать и Нина), а Тургенев в XIX веке воспринимался прежде всего как автор романов на актуальные общественно-политические темы. Так Чехов отсылает нас к русскому классическому реализму. Но нельзя утверждать, что Тригорин — представитель этого реализма.

Не раз отмечалось, что Чехов был страстным рыболовом, и Тригорин — любитель рыбной ловли. Сближение двух писателей может быть продолжено. Как и Чехов, Тригорин еще молод, но уже знаменит, его также переводят на иностранные языки. Чехов сказал о Тригорине, что он нравится женщинам, — и сам Антон Павлович женщинам нравился. Как и Чехов, Тригорин пишет и прозу, и пьесы. Как и Чехов, Тригорин недоволен своими уже опубликованными произведениями.

В третьем действии Аркадина говорит своему любовнику: “Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя, как живые” (XIII, 42). То же самое мы говорим о самом авторе “Чайки”.

И, пожалуй, главное. В рассказе “Волк” Чехов создал пейзаж лунной ночи, затем он привел его в письме брату Александру как образец того, как надо писать пейзажи, а в “Чайке” в несколько измененном виде “передал” его Тригорину. О пейзаже говорит Треплев: “У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова”.

Этот пейзаж создан рукою мастера. Если горлышко блестит, а тень именно чернеет, значит, ночь. Если горлышко блестит и видны тени, значит, на небе луна. Если мы видим тень от мельничного колеса, значит, есть мельница, а значит, мы видим именно реку, а не пруд или озеро. Ночь, луна, мельница, река не упомянуты, а мы видим целый пейзаж. Действительно, два штриха — и картина лунной ночи готова.

Чехов не просто передал Тригорину свою картину лунной ночи и свою писательскую технику, он устами Треплева не прямо противопоставил свой пейзаж пейзажу традиционному. Далее Константин продолжает: “...а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно” (XIII, 55). Кстати, описание Треплева напоминает пейзаж в духе Тургенева.

Разумеется, я не хочу сказать, что Тригорин — это сам Чехов. Нет, конечно! Таким образом автор “Чайки” подчеркивает, что в лице Тригорина Константину противопоставлен реалист-новатор. При этом в пьесе не только упоминается, но и цитируется один из главных наряду с Чеховым новаторов в реализме той эпохи — это Мопассан. В образе Тригорина есть то, что отсылает нас к Мопассану: как и у Тригорина, у Мопассана творчество имело характер навязчивой идеи, как и Тригорин, Мопассан любил воду — много времени проводил у моря или реки, любил путешествовать на своей яхте. Создавая образ Тригорина, Чехов хотел подчеркнуть, что новаторство возможно и в реализме,

¹ Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. 2-е изд. М.: Скорпион, 2003. С. 92—93.

² В связи с этими словами Тригорина отметим, что одновременно с пьесой Чехов пишет рассказ “Дом с мезонином”, в котором ведут между собою идейную битву именно художник-пейзажист и человек, предьявляющий искусству требование гражданского служения, — Лидя Волчанинова. Это свидетельствует о важности для Чехова темы “поэт и гражданин” в эпоху работы над “Чайкой”.

что реализм далеко еще себя не исчерпал.

Если Тригорин говорит о гражданском служении в искусстве, то Дорн говорит о другом предназначении художника: "...изображайте только важное и вечное". Евгений Сергеевич хотел бы испытать "подъем духа, который бывает у художников", в Генуе посреди толпы он начинал верить, что мировая душа, которую играла Нина Заречная, действительно существует, в его душе есть поэтическое начало, и пьеса Треплева ему чрезвычайно понравилась, он чутко на нее реагировал.

В "Чайке" писатель, писавший в основном на вечные темы, не только упоминается, но и дважды цитируется. Это Шекспир.

Обращаясь к Тригорину, Медведенко говорит: "А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат учитель. Трудно, трудно живется!" (XIII, 15). Вспоминается одна из тем русского реализма — тема "маленького человека". Произведения о "маленьком человеке" в большинстве случаев были проникнуты высоким гуманистическим пафосом и не затрагивали вечные и общественно-политические темы.

Эти произведения — важная составляющая часть русской литературы XIX в., и в пьесе есть отсылка к одному из знаменитых "маленьких людей" нашей литературы Поприщину и, соответственно, к его автору — Гоголю.

Таким образом, в "Чайке" декадентство сопоставляется, хотя и не прямо, с литературой, трактующей вечные темы, философские вопросы, жизнь человеческую в целом; литературой, обращенной к актуальным общественно-политическим темам; литературой, посвященной "маленькому человеку", и новаторским реализмом чеховской эпохи. И каждый раз, отсылая читателя к одной из этих литератур, Чехов упоминает одного из выдающихся их представителей и в большинстве случаев их цитирует.

Главное различие между декадентством и сопоставляемыми с ним литературами, как оно представлено в пьесе, таково. Писатель-декадент, по словам Треплева, "изображает жизнь не такую, как она есть, и не такую, как она должна быть, а такую, как она представляется в мечтах" (XIII, 11), и создаваемые им образы не воспринимаются как образы живых людей.

А представители литератур, сопоставляемых в пьесе с декадентством, пишут жизнь, какова она есть, и создают образы, воспринимаемые как образы живых людей.

Чехов в письме А.С. Суворину, которое будет цитироваться нами и дальше, писал: "Лучшие из них (русских писателей предыдущих поколений. — П.Д.) реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть..." (П., V, 133—134).

В пьесе есть представители провинциального искусства: начинающий литератор Треплев, начи-

нающая актриса Заречная и знаменитая актриса Аркадина. С другой стороны, в "Чайке" есть столичный писатель Тригорин.

Но в "Чайке" нет противопоставления: провинциальное искусство — искусство столиц, хотя противопоставление столицы и провинции было достаточно распространенным в ту пору.

В пьесе упоминаются и несколько раз цитируются иностранные деятели искусства. Но в пьесе нет противопоставления русского искусства зарубежному.

Из сказанного нами и из того, что мы скажем ниже по поводу Константина Треплева, никак не следует, что декадентство проигрывает этим литературам. Чехов не раз шутил в адрес декадентов, но нигде мы у него не находим принципиальной критики декадентства, утверждения того, что это неполноценное искусство. И если Аркадина уничижительно критикует спектакль сына, то Чехов в эпоху работы над "Чайкой" не раз писал и говорил о том, что он хотел бы иметь театр, и он непременно должен быть декадентским, восхищался пьесами Метерлинка.

В пьесе не видно и следов желания автора что-то очернить в искусстве, что-то унижить, а что-то возвысить. Декадентство, как и литературы, сопоставляемые с ним, имеют равные права на существование, эти литературы равноправны для автора "Чайки". Очевидно, что эта позиция Чехова выражена устами Тригорина: "...всем места хватит (в литературе. — П.Д.), и новым и старым, — зачем толкаться?" "Каждый пишет так, как хочет и как может", — а также словами Треплева: "...дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет потому, что это свободно льется из его души" (XIII, 56). По Чехову, вражды между направлениями в литературе не должно быть, это ненормально.

Для Чехова искусство — прежде всего органическое целое, составные части которого не противостоят друг другу, а существуют в непротиворечивом единстве.

После книги В.Б. Катаева "Проза Чехова: проблемы интерпретации" (М., 1979) мы твердо усвоили положение о том, что Чехов не высказывает свои оценки и суждения, принципиально важные для понимания его авторской позиции, устами персонажей, но встречаются и исключения (например, конечное резюме героев повести "Дуэль": "Никто не знает настоящей правды"). "Чайка" тоже исключение.

Дорн полагает, что Константин правильно сделал, взяв "сюжет из области отвлеченных идей", потому что художественное произведение должно "выражать какую-нибудь большую мысль. Только то прекрасно, что серьезно" (XIII, 18). И далее Дорн продолжает: "В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете..." (XIII, 19). А в четвертом действии о произведениях Константина Гавриловича он скажет: "Жаль только, что он не имеет определен-

ных задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь” (XIII, 54).

Итак, Дорн упрекает Треплева за то, что у него нет задач, нет целей. А вот что писал Чехов А.С. Суворину о современной литературе в 1892 г.: “Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель <...> У одних, смотря по калибру, цели ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Дениса Давыдова, у других цели отдаленные — Бог, загробная жизнь, счастье человечества и т.п. <...> А мы? Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну... <...> У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. <...> Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником” (П., V, 133—134). По Чехову, тот, кто не имеет целей, не может быть художником. А Дорн предупреждал Треплева, что, идя по “живописной дороге без определенной цели”, он “заблудится”, “и ваш талант погубит вас” (XIII, 19).

Может быть, так оно и случилось. Ведь в конце пьесы Треплев говорит Нине, тоже используя образ дороги: “Вы нашли свою дорогу, вы знаете, куда идете, а я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно” (XIII, 59).

То, что у Треплева нет целей в искусстве, было определено Чеховым еще на ранних стадиях работы над “Чайкой”, является важной составной частью идейного замысла пьесы. В “Записной книжке” писателя есть такая запись: “Треплев не имеет определенных целей в искусстве, и это его погубило. Талант его погубил. Он говорит Нине в финале: “Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб” (XVII, 116).

Если у Треплева нет целей в искусстве, то зачем он в него пошел? В первом действии Константин говорит Сорину: “Дядя, что может быть отчаяннее и глупее положения: бывало, у нее (матери. — П.Д.) сидят в гостях все сплошь знаменитости, артисты и писатели, и между ними один я — ничто, и меня терпят только потому, что я ее сын. <...> когда, бывало, в ее гостиной все эти артисты и писатели обращали на меня свое милостивое внимание, то мне казалось, что своими взглядами они измеряли мое ничтожество, — я угадывал их мысли и страдал от унижения...” (XIII, 8, 9). Во втором действии Треплев в разговоре с Ниной с отчаянием восклицает: “Пьеса не понравилась, вы презираете мое вдохновение, уже считаете меня заурядным, ничтожным, каких много... <...> Как это я хорошо понимаю, как понимаю! У меня в мозгу точно гвоздь, будь он проклят вместе с моим само-

любием, которое сосет мою кровь, сосет, как змея...” (XIII, 27). Для него мучительна, непереносима мысль о том, что он зауряден, такой же, как все.

Для Кости мучительно то, что его мать — знаменитая актриса: “...будь моя мать обыкновенной женщиной, я был бы счастливее” (XIII, 8).

При этом он говорит своей матери: “Я талантливее вас всех”. В его психике сосуществуют два полюса: “я талантливее вас всех” — “все смотрят на меня как на ничтожество”. При ранимости и нервности Константина сочетание этих полюсов приводит к болезненным переживаниям, его самолюбие уязвлено, и он жаждет самоутвердиться в искусстве.

Он уверен, что его соперник в любви, Тригорин, пытается завоевать Нину, именно убеждая ее в том, что “он гений”, необыкновенный человек (XIII, 38). Поначалу Нина действительно увлекается известным писателем потому, что видит в нем выдающуюся, необыкновенную личность. Поэтому, чтобы победить в любви, победить Тригорина, Треплев, как он считает, должен победить в искусстве, доказать свою незаурядность. Тем более что Нине не нравится пьеса Треплева. Правда, она о ней судит со своей точки зрения, точки зрения актрисы: “В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц. <...> В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...” (XIII, 10, 11). Две жизненные сферы, любовь и искусство, в душе Константина тесно переплетаются. Он начинает публиковать свои произведения и окончательно теряет Нину — эти события совпадают по времени. Вряд ли это случайное совпадение.

Обратим внимание на эволюцию отношения Треплева к Тригорину. В начале первого действия он говорит о писателе: “Человек умный, простой, немножко, знаешь, меланхоличный. Очень порядочный. Сорок лет будет ему не скоро, но он уже знаменит и сыт, сыт по горло... <...> Что касается его писаний, то... как тебе сказать? Мило, талантливо... но... после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина” (XIII, 9). Эти оценки вполне уважительны как по отношению к личности Тригорина, так и по отношению к его творчеству. Но почти сразу же, увидев, что Нина очень интересуется Борисом Алексеевичем, Константин холодно говорит о его произведениях: “Не знаю, не читал” (XIII, 10). Затем во втором и третьем действиях, когда на его глазах разворачивается роман между его любимой девушкой и знаменитым писателем, он высказывается весьма обидно для Тригорина и бунтует против его искусства.

А в четвертом действии, понимая, что Заречная потеряна для него навсегда и что Тригорин, оставив Нину, перестал быть для него соперником в любви, подает руку маститому литератору и завидует его мастерству.

Эволюция отношения Константина к Тригорину подсказывает нам, что борьба Треплева с ним и бунт против его творчества имеют прежде всего личностную подоплеку¹.

Тригорин должен быть побежден, но он и не думает вступать в борьбу, в соперничество с Костей в области искусства и он, кстати, ни разу не сказал, что Треплев не талантлив, ведя себя корректно по отношению к сопернику.

Другое дело Аркадина. Она насмехается над пьесой сына, видит в ней демонстрацию матери и всем того, “как надо писать и как надо играть”, видит в ней еще одну из постоянных вылазок против нее, еще одну “шпильку”. А в третьем действии в ответ на выпады Кости против Тригорина она прямо скажет: “Это зависть. Людям не талантливым, но с претензиями, ничего больше не остается, как порицать настоящие таланты” (XIII, 38). Она сказала то, что сыну больнее, мучительнее всего слышать. И именно ей Треплев гневно говорит: “Я талантливее вас всех, коли на то пошло! Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его!” (XIII, 40). Напомним, что Тригорин вовсе не считает настоящим и законным только то, что он сам делает: “всем места хватит”. Но Треплеву в его борьбе необходимо, чтобы известный писатель принадлежал к числу рутинеров, узурпаторов и деспотов.

Итак, с одной стороны, у Кости уязвленное самолюбие. С другой стороны, он уверен, что победить в любви он сможет, только победив в искусстве.

Таким образом, литература становится для Треплева сферой самоутверждения, сферой борьбы с конкретными людьми, средством для победы в любви. Треплев стремится создать новые формы, но, придя в искусство, он преследует в нем прежде всего личные цели.

Гордон Маквэй провел опрос многих чеховедов и писателей (живущих в России и за рубежом), задав им большое количество вопросов о творчестве Чехова². Результаты этого опроса представляют собой широкую панораму современных взглядов на творчество Чехова, его поэтику, произведения, героев, темы и т.д. Среди заданных вопросов был вопрос о Треплеве.

Диапазон ответов очень широк. Вот диапазон оценок талантливости Константина. “Талантлив” (Т.Б. Князевская, Н.Е. Разумова); “талантлив, но не состоит как писатель” (А.Ю. Генатулин, Т.К. Шах-Азизова); “может быть, талантлив, может быть, нет” (Л.Г. Зорин, Л.Г. Разумовская, А.Д. Степанов); “не талантлив” (Г.В. Андреевский,

А.С. Кушнер). Часть опрошенных уклонилась от прямого обсуждения степени талантливости Треплева. Мы присоединяемся к большинству — к тем, кто считает, что невозможно ответить на вопрос, был ли талант у Константина.

Широк и диапазон оценок личности Треплева. Вот основные мнения. “...Ошибки Треплева <...> по части эстетики возносят <...> на невиданную нравственную высоту” (Ю.В. Доманский). “Треплев — очень милый, хороший, тонкий, интеллигентный” (А.С. Кушнер). “...И симпатичный, и незрелый, и инфантильный” (В.Я. Линков). “Треплев застрелился, не пережив своей бездарности” (Л.Н. Разумовская). “Треплева не уважаю и не сочувствую” (Л.М. Цилевич). “...Он слишком амбициозен и мнит себя молодым гением” (А.Ю. Генатулин). “Треплев — карикатура на Гамлета. Он пытается влезть в литературу с помощью нового стиля, моды” (Г.В. Андреевский). Как видим, современные суждения о Треплеве весьма разноречивы.

В своей статье мы не собираемся полностью описывать личность Константина и давать ему оценку. Нас интересует только одно — мотивы, заставившие его пойти в искусство.

Самолюбию Кости противостоит самолюбие его матери. Аркадина вполне реализовала себя в театре — в чем же разница между нею и сыном? Описывая свою мать, Треплев говорит: “Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел, <...> Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству...” (XIII, 7, 8). При этом Константин о ней говорит: “...но попробуй похвалить при ней Дузе! Ого-го! Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенной игрой <...> Затем, она суеверна, боится трех свечей, тринадцатого числа. Она скупа. <...> попроси у нее взаймы, она станет плакать” (там же).

Подводя итог, Треплев говорит: “Психологический курьез — моя мать” (XIII, 7).

Константин абсолютно прав. Аркадина самолюбива и очень высоко себя ставит — и при этом может ходить к избитой в драке кухарке ухаживать за ней и мыть в корыте ее детей (XIII, 38). Она может быть жестокой по отношению к сыну (в ответ на его жестокость, отметим), а может быть и нежной к нему (любовь-вражда). Она любит себя в жизни и на сцене, требует, чтобы восхищались ею одной, — и при этом, по словам сына, служит “святому искусству”, человечеству и т.д. Странное существо под названием актриса.

В высказываниях об Аркадиной деятелей ис-

¹ “В его поисках новых форм была немалая доза уязвленного самолюбия”, — пишет о Треплеве А.С. Собенников (*Собенников А.С. Художественный символ в драматургии Чехова. Типологическое сопоставление с западно-европейской “новой драмой”*. Иркутск, 1989. С. 156.)

² Современники XXI века о Чехове // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 2006. М.: Наука, 2008. С. 101—340.

куства и ученых преобладают негативные оценки. В опросе, проведенном Г. Маквэем, только А.Д. Степанов отметил двойственность персонажа: “Она эгоистична, суетна, но в то же время и добра”. И одна лишь Т.К. Шах-Азизова полностью согласилась с оценкой Треплева: “Психологический курьез — моя мать”.

В связи с разноречивыми мнениями о таланте Аркадиной и Тригорина отметим, что в тексте пьесы нет ничего, что могло бы заставить нас усомниться в том, что Тригорин знаменитый и хороший писатель, а Аркадина крупная актриса. Сомнения могут возникнуть только тогда, когда мы начнем рассуждать в отрыве от текста “Чайки”, что недопустимо для строгой науки. Каким образом, не читая произведений Тригорина и не видя игры Аркадиной на сцене, мы можем решить, что они — дутые величины в искусстве. Для сравнения: профессор Серебряков знаменит, но благодаря высказываниям дяди Вани мы вполне обоснованно начинаем сомневаться в том, что профессор — значительная фигура в науке.

Разница между матерью и сыном заключается в том, что Аркадина при всех ее недостатках *служит* искусству. И, видимо, не случайно она знает всего наизусть именно Некрасова — поэта гражданского служения.

При этом Треплев не то что хочет сбросить Аркадину с котурн, он стремится едва ли не уничтожить ее, объявляя ее рутинеркой, чуть ли не душителем искусства, утверждая, что она играет не так, как надо, заявляя, что она служит и всю жизнь служила не святому искусству, а “предрассудку”, каковым является современный театр.

Это порождает острый конфликт между матерью и сыном.

Поражение Треплева в искусстве и любви вполне можно рассматривать как поражение в результате небескорыстного отношения к искусству. В содержании пьесы есть определенная доза мистического (само искусство соприкасается с областью мистического); может быть, можно говорить о возмездии искусства.

Его поражение можно объяснить и тем, что он хотел создать новые формы искусственно, специально ставил перед собой целью их создание, а они должны рождаться сами собой, должны свободно изливаться из души художника в процессе творчества, по крайней мере, так следует из слов самого Константина. Треплев ничего не говорит о том, какова цель новых форм, для чего они нужны и в конце концов признается, что не знает, “для чего это (его творчество. — П.Д.) нужно”. Новые формы для него во многом, на наш взгляд, оказываются самоцелью.

Жажда самоутверждения, громадное сомнение, отношение к обыкновенным людям как к заурядным, а то и ничтожным, стремление создать “новые формы” как самоцель (бунт в искусстве ради самого бунта), отсутствие целей в творчестве, обращенных к людям и миру, — вот что может не

принимать Чехов в своем персонаже (при всем его сочувствии Треплеву).

Возможно, то же самое видел Чехов и у некоторых символистов.

А что прежде всего влечет в искусство Нину Заречную? Это становится ясно из ее разговора с Тригирином. В первую очередь она говорит: “Я думала, что известные люди горды, неприступны, что они презирают толпу и своею славой, блеском своего имени как бы мстят ей за то, что она выше всего ставит знатность происхождения и богатство” (XIII, 27). Здесь мы отметим, что высказывание Нины по своему содержанию близко к романтической концепции “гений и толпа”, и таким образом в споре об искусстве в пьесе начинает участвовать и романтизм. Как и декаденство, романтизм — искусство, достаточно оторванное от реальной жизни, “какова она есть”, и от реальных людей. В этом отношении показательны то, что с романтизмом сближаются представления юной, неопытной девушки, не знающей жизни.

Как и Треплев, Заречная делит людей на заурядных, серых и талантов. Но влечет ее в театр не жажда самоутверждения. Далее Нина продолжает: “За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование <...>, ела бы только ржаной хлеб, страдала бы от недовольства собою, от сознания своих несовершенств, но зато уж я потребовала славы... настоящей, шумной славы...” (XIII, 31).

Как видим, Нину в театр влечет прежде всего жажда славы, то есть, как и в случае с Треплевым, она прежде всего преследует цель, постороннюю самому искусству.

А вполне реализовавший себя в искусстве Тригорин о славе просто не думает. Если для Нины обыкновенные люди — это толпа, все счастье которой заключается в том, чтобы носить ее на руках, то для Тригорина обыкновенные люди — это те, кому он считает себя обязанным служить.

Как и Костя, Нина в конце пьесы прозревает, но это слишком позднее прозрение, она уже, скорее всего, больна.

В пьесе с темой искусства связаны мотив цветов и чада.

Когда Тригорин говорит о своем творчестве, он признает: “...я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни” (XIII, 29). Из оперы Гуно “Фауст” Дорн напевает именно эту строчку: “Расскажите вы ей, цветы мои...” Говоря в конце пьесы о прошлом, когда она вместе с Костей мечтала об искусстве и начинала свой творческий путь, она вспоминает о чувствах, которые ими тогда владели: “чувства, похожие на нежные, изящные цветы”, — и тут же цитирует начало монолога Мировой души из пьесы Треплева. Аркадина вспоминает о том, как в Харькове восторженные поклонники дарили ей корзины цветов и венки. А ее сын, гадая о том, любит ли его мать-акт-

риса, гадает на цветке.

Когда Тригорин описывает Нине свою творческую деятельность, он восклицает: “Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу...” (XIII, 30). А в первом действии Шамраев говорит о комике Чадине, три раза произнося его фамилию. Затем в “Чайке” упоминается пьеса Б.М. Маркевича “Чад жизни”.

Искусство ассоциируется с цветами, то есть с прекрасным, и с “чадом”. “Чад” — это творческое состояние художника, но этот “чад” может оказаться и губительными чарами. Искусство прекрасно и опасно одновременно. Нина заканчивает психическим заболеванием¹.

Догадка о том, что появляющаяся в четвертом действии Нина Заречная психически больна, принадлежит выдающемуся режиссеру Г.А. Товстоногову. Прав ли он?

В четвертом действии пьесы на вопрос врача Дорна о Заречной Треплев первым делом отвечает: “Должно быть, здорова” (XIII, 49). Что он имеет в виду? Позже Костя непрямо объяснит: «...что ни строчка (в письмах Заречной. — П. Д.), то больной, натянутый нерв. И воображение немного расстроено. Она подписывалась Чайкой. В “Русалке” мельник говорит, что он ворон, так она в письмах все повторяла, что она чайка” (XIII, 50). Треплев сравнивает поведение Нины с поведением сумасшедшего пушкинского героя. Затем на сцене появляется Заречная и за короткий промежуток времени успевает трижды произнести свое знаменитое: “Я — чайка”. Над психикой Нины постоянно и уже давно довлеют мысли: “я — чайка”, “сюжет для небольшого рассказа”. Что это значит, объясняет нам Тригорин во втором действии, когда говорит о себе: “Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, все о луне, и у меня есть своя такая луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... <...> Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. <...> Разве я не сумасшедший? <...> я иногда боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне сзади, схватят и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом” (XIII, 29). Тригорин, говоря о больном человеке, употребляет термин “насильственные представления”, который в психиатрии используется наряду с термином “навязчивая идея”.

Тригорин боится, что им владеет навязчивая идея, а Нина заболела на самом деле. В ее сознание постоянно и помимо ее воли врывается “я — чайка”, “сюжет для небольшого рассказа”, и она постоянно и бесплодно “прокручивает” в мозгу одни и те же мысли и связанные с ними эмоции.

Посмотрим, как это происходит. Нина начинает цитировать Тургенева и посреди цитаты без всякой паузы вдруг произносит: “Я — чайка”. После

этого следует пауза. “Нет, не то. (*Трет себе лоб.*)” — здесь она сообразила, что говорит что-то не то, и ей необходимо сделать физическое усилие, чтобы восстановить ход мыслей. Далее: “О чем я? Да... Тургенев...” — Нина не может вспомнить, о чем она только что говорила, порвана последовательность ее мыслей. В двух последующих случаях внезапного вторжения навязчивой идеи в сознание Нины мы видим ту же самую картину. Внезапный обрыв хода мыслей в психиатрии имеет свое название — шперринг.

Нина слала Треплеву умные и интересные письма, в которых постоянно твердила, что она чайка, и подписывалась Чайкой без всяких объяснений, что бы это значило. Только в последнем действии она пытается рассказать ему, что же значит ее “я — чайка” и “сюжет для небольшого рассказа”. На основании писем Заречной Костя заподозрил болезнь, а когда он своими глазами увидел подтверждение своим опасениям, он тут же, немедленно, пошел и застрелился. Конечно, это не единственная причина самоубийства.

Увлекавшийся психиатрией Чехов хорошо знал, что такое навязчивая идея. Например, в книге С.С. Корсакова “Курс психиатрии”, которую Чехов читал, навязчивым идеям и состояниям посвящена целая глава. В ней известный русский психиатр писал: “...навязчивая или насильственная идея. <...> Так называются такие идеи, которые неотвязчиво преследуют сознание, не выходя из него, нередко вопреки воле самого больного. <...> различного рода навязчивые идеи бывают очень нередко у душевнобольных, не представляющих других резких признаков душевного расстройства, кроме общих явлений недостаточной уравновешенности (“...что ни строчка, то больной, натянутый нерв”, — говорит о письмах Нины Треплев. — П.Д.). Иногда они (навязчивые идеи. — П.Д.), хотя и интенсивны, но не вполне заполняют сознание, — дают больному <...> возможность заниматься своим делом”². Как видим, с одной стороны, поведение и внутренняя жизнь Нины вполне подходят под описание болезни, сделанное Корсаковым, с другой стороны, определить то, что она больна, смог бы только врач. Согласно книге Корсакова, диагноз Нины — психоз или невроз навязчивости.

Болезнь Нины вписана в рамки важной для пьесы Чехова темы “художник и психическое заболевание”.

Кроме сказанного о Нине и Тригорине, следует отметить, что в пьесе цитируется сошедший с ума Мопассан, в ней есть отсылки к Гоголю и его сумасшедшему герою. (В конце XIX в. взгляд на Гоголя как на сумасшедшего гения был широко распространен. В те годы был опубликован ряд работ известных русских психиатров, в которых спор шел прежде всего не о том, был ли Гоголь болен, а

¹ Эта тема уже рассматривалась мной в книге “Чехов и позитивизм”.

² Корсаков С.С. Курс психиатрии. 2-е изд. — М., 1901.

о том, какой диагноз ему следует поставить.) В адрес Кости звучат слова “декадентский бред”, “похожее на бред”, что заставляет вспомнить модные в те годы представления о том, что творчество декадентов — это творчество психически больных людей (в цензурном варианте пьесы упоминался Ломброзо, автор популярной в то время книги “Гениальность и помешательство”), как и Гоголь, Треплев сжигает свои рукописи, собираясь умереть.

У Мопассана, как и у Тригорина, творчество имело характер навязчивой идеи. Его мучила постоянная, доходящая до галлюцинаций забота о том, чтобы создать новое произведение, написать новые страницы, его преследовал призрак работы. Были у него и другие навязчивые идеи, но о них Чехов мог не знать, хотя во время болезни французского писателя и после его смерти в 1893 году публиковалось много материалов о его жизни и заболевании. Также угнетало Мопассана и постоянное, ненавистное ему присутствие своего второго “я”, которое следит за всеми его поступками, мыслями. И в цитируемой в “Чайке” книге “На воде” Мопассан жаловался на то, что в нем присутствуют как бы два человека: один живет, другой за ним наблюдает. Это также нашло свое отражение в рассказе Тригорина о себе. “Вот я с вами (с Заречной. — П.Д.), я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что пылало облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера. Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится!” (XIII, 29). Мотив, условно скажем, раздвоения личности поддерживают и слова Дорна, произнесенные вскоре после чтения Аркадиной книги “На воде”: “Вино и табак обезличивают. После сигары или рюмки водки вы уже не Петр Николаевич, а Петр Николаевич плюс еще кто-то; у вас расплывается ваше я, и вы уже относитесь к самому себе, как к третьему лицу — он” (XIII, 23). В словах Дорна следует видеть отсылку к Мопассану также и потому, что речь в них идет о болезни Сорина, которого Аркадина предлагает отправить “на воды”, и о злоупотреблении им табаком.

Мопассан не только сам пристрастился к эфиру, что, конечно, ускорило его гибель, но и всячески рекламировал его другим писателям. Слово “эфир” звучит в пьесе: звук выстрела Кости Дорн, обманывая, объясняет тем, что лопнула склянка с эфиром. (Кстати, и Мопассан, не литературный, как Треплев, а реальный художник-новатор, тоже

пытался застрелиться; если Костя все дни проводил на озере, как о том говорится во втором действии, то Мопассан — на море или на реке.) Горький вопрос Тригорина: “Разве я не сумасшедший?” — должен выглядеть вполне оправданным для читателя, знакомого с творчеством и жизнью французского писателя. (Отметим, что Ж. Бонамур считает, что Мопассан постоянно присутствует в пьесе¹.)

Конечно, мы не утверждаем, что Тригорин и Треплев тоже больны. С помощью существующих в пьесе отсылок к Мопассану, того, что говорят о себе Тригорин и Костя, того, что говорят о них другие, в “Чайке” ставится проблема “художник и психическое заболевание”.

Идея становится навязчивой в том числе и потому, что больной придает ей особое значение. Следующий этап в развитии заболевания — придание идее сверхценного значения. На этот этап указывают нам имеющиеся в пьесе отсылки к Гоголю. Для Гоголя искусство и его собственное творчество были сверхценными образованиями, от своих и чужих произведений он ожидал великих последствий для жизни России и даже всего человечества. На сверхценное отношение к искусству намекают нам и представления о человеке искусства Нины Заречной, которые она высказывает в первых действиях пьесы. Конечно, романтическая концепция “гений и толпа” Заречной не является итогом болезни героини. (О психическом заболевании человека с подобным отношением не к искусству, а к науке Чехов писал в рассказе “Черный монах”).

Как видим, тема “художник и психическое заболевание” в “Чайке” прежде всего повернута в сторону явлений навязчивости. Поэтому мы имеем право говорить о чеховской концепции творчества с точки зрения психиатрии: творческое состояние отчасти аналогично состояниям навязчивости, и часто существует опасность перехода нормального состояния в болезнь. С Чеховым можно согласиться: действительно, нередко художник и ученый бывают буквально одержимы своими образами и идеями, нередко они глубоко убеждены, что создают шедевр или великую теорию, — и все это длится до тех пор, пока эти образы или идеи не будут воплощены в художественном произведении или открытии. Больной же человек “застревает на своих идеях, “застревает” в своих состояниях. Ясно, что Чехов не склонен рассматривать психическое расстройство в качестве неизбежного спутника таланта.

Подводя итог, можно сказать, что в рамках пьесы “Чайки” ставятся проблемы соотношения декадентства с другими литературными явлениями, взаимосвязи человека и искусства, воплощена чеховская концепция таланта в его отношении к психической норме и патологии.

¹ Бонамур Ж. “Чайка” Чехова и Мопассан // Чеховиана. Чехов и Франция. — М., 1992. С. 258.

История. Библиография

Елена Панфилова

При пиковом интересе

При пиковом интересе остался герой комедии П.С. Батурина “Сговор” некто Булдырхин, “карточный патриарх”, как его именуют другие персонажи пьесы: и в карты сильно проигрался, и невесту сговорили с другим, да еще и посмеялись все над ним.

Любопытно, что комедия Батурина имеет два названия: при постановке ее в Санкт-Петербурге в 1782 году она называлась “Игроки”, а напечатана была год спустя под названием “Сговор”. Вероятно, на изменение названия повлиял скандал, который разразился в обществе после первого же представления пьесы. О причинах и масштабах этого скандала говорится в “Предуведомлении”, которым автор снабдил печатное издание комедии.

В этом “Предуведомлении” Батурина пишет о том, что побудило его написать комедию, и отвечает критикам ее. Во-первых, говорит он, не только такие “малостоящие” произведения, как его пьеса, но и самые лучшие писания не могли в свое время избежать критики. Во-вторых, критиковать без правил и без основания гораздо легче, чем написать по правилам какое-либо произведение. А он, автор, пытался сделать это, т. е. написать драматическое произведение, следуя наставлениям аббата Обиньяка¹ и господина Риккобони² и пытаюсь, в меру своих способностей, подражать “первейшим комическим сочинителям”, таким как Плавт, Теренций, Мольер, Реньяр и прочие.

По поводу упреков в том, что один герой комедии, слуга Парфен, употребляет “низкие слова”, Батурина отвечает, что эта критика несправедлива. Во-первых, считает он, глупый слуга не может так красиво объясняться в любви, как благородный человек, не может говорить такими же нежными словами, как “легкословный петиметр”. Во-вторых, и во французских, и в итальянских, и в английских комедиях можно найти слова, исключенные из “высокого наречия”, да и в русских пьесах найдутся выражения, которые “при низкости своей оскорбляют стыдливость и смиренномудрие особ прекрасного пола” (имеются в виду просторечные и диалектные слова).

Что касается нападок на название комедии, автор говорит, что не будет защищать его, т. к. оно было “не совсем ей приличное”, поскольку, хотя почти все действующие лица в ней — игроки, автор считает главной интригу, состоящую во взаимоотношениях Булдырхина, племянницы Домоседова Милены и ее возлюбленного Драгима. Булдырхин, почти

не видев Милену, влюбляется в нее, но объясняется в любви не ей, а переодетому в ее платье слуге Парфену. Домоседов, будучи уверен во взаимной любви Милены и Булдырхина, обещает выдать ее за него замуж. На помощь влюбленным приходят слуги — Дуня и Парфен. Переодетый Парфен выманивает у Булдырхина деньги и бриллиантовые сережки, думая, что корыстолюбие “невесты” отвратит от нее “жениха”, но “жених” еще больше влюбляется в “невесту”. Однако, в конце концов, как и полагается, все заканчивается благополучно, и Милену сговаривают с Драгимом, поэтому пьесе в печатном варианте автор и назвал “Сговор”.

Однако самые серьезные нарекания вызвало сходство некоторых действующих лиц комедии с весьма знатными и известными в обществе особами. Пытаясь оправдаться, Батурина признается, что будучи сам в числе “отменно несчастных” игроков, хотел представить в проигравшемся главном персонаже никого другого, кроме как самого себя. А вот если бы он из несчастья других сотворил посмешище, то тогда бы действительно был достоин общественного порицания. (На самом деле Батурина здесь несколько лукавит: у его действующих лиц были совершенно определенные прототипы, но об этом чуть позже.)

Причину таких сильных нападок на комедию Батурина видит в том, что слух о комедии распространился в обществе задолго до того, как актеры начали учить роли. Узнав о недовольстве некоторых особ, автор хотел даже забрать пьесу из театра, но она уже была объявлена. В качестве оправдания Батурина пишет, что если бы задолго до представления комедии Сумарокова “Лихоимец” тем, кто дает деньги в рост, было сказано, что их вывели в этой пьесе, они без сомнения нашли бы в ней сходство с собой и тоже бы негодовали. Однако если бы их не предупредили об этом, то, даже видя сходные с собой черты, они побоялись бы резко выступать против автора, чтобы никто не заподозрил в них “подлинников”, т. е. людей, с которых списан главный персонаж.

В конце же “Предуведомления” Батурина с горечью пишет, что подвергся нападкам не из-за того, что высмеивал игроков, а порицал саму игру, которая стала столь неотъемлемой частью человеческого бытия, что “без нее многие не только дружат, но и сами себе были бы в тягость. Она нас предохраняет от двух несносных зол для челове-

¹ Обиньяк (Aubignac) Франсуа Эделен, аббат (1604—1676), французский писатель и теоретик драмы, автор известного трактата “Практика театра” (1657), который способствовал установлению канонов трагедии классицизма.

² Риккобони Людовико (Riccoboni, 1674—1753) — итальянский драматург и актер, стремился возродить выродившуюся уже Commedia dell’arte. В 1716 г. основал в Париже итальянский театр. Кроме того, написал множество программ для драматургии (некоторые из них опубликованы у Лессинга в “Театральной библиотеке”).

ства: скуки и праздности; поэтому всегда погибнет то сочинение, в котором касаться будет до опровержения жертвы воздаваемой картам”¹.

В комедии два персонажа высказывают две диаметрально противоположные точки зрения на карточную игру. Драгим, возлюбленный Милены, категорически выступает против игры, а Добромыслов возражает ему. Зная о затруднительном денежном положении Драгима и желая ему помочь, Добромыслов от чистого сердца советует “более прилежать” к игре. Играя “с рассуждением”, считает он, можно “сделать счастье”. “Сколько людей, — восклицает он, — которые бы остались навсегда на прежних своих степенях, сверх которых игра их возвысила! <...> Сколько людей игра извела из праха и дала им существо значущее”. “С общественной точки зрения, — продолжает рассуждать Добромыслов, — игра также приносит только выгоду: от нее умножаются прихоть, роскошь, рождаются выдумки, возрастает торговля, оживляются искусства, упражняются рукодельцы, что прибавляет обращение денег, а от этого, как всем известно, процветают Государства”.

Драгим же считает, “игра ни что иное, как орудие разорения знаменитой части общества” и последствия ее плачевны. А сколько же “разум и просвещение от нее терпят”, — сетует Драгим. Так же, как В. Лукин в своем Предисловии к комедии “Мот, любовь исправленный”², Батурин (в репликах Драгима) описывает состояние проигравшего игрока: раскаяние, надежда, отчаяние. Даже при редких выигрышах печаль игрока никогда не истребляется: если удача ему поблагодетельствует, он расстраивается, что мог бы еще больше выиграть; от этого дни его сокращаются. Весьма красочно Драгим рассказывает, что часто с удивлением примечал, “как одна карта может обезобразить наипрекраснейшее лицо женщины”.

Несколько слов о том, кто же такой Пафнутий Сергеевич Батурин, осмелившийся выступить против забавы, которой был увлечен весь свет. Все, что мы знаем о нем, мы знаем, в основном, из его собственноручно написанной автобиографии, — “Жизнь и похождения Г.С.С.Б.”³ Повесть справедливая”, — причем сохранилась только часть III, охватывающая 1780—1798 годы. Первые две части, как можно догадаться, содержавшие в себе рассказ о семье, о своем детстве, о службе рядовым в гвардии и офицером в армии, а также об участии в Семилетней и Первой турецкой войне, не сохранились. Но и одна сохранившаяся часть является достаточно ценным вкладом в мемуарную литературу XVIII века наряду с Записками А.Т. Болотова. Обладающий хорошей памятью, автор подробно, подкупающе правдиво и хорошим литературным языком не только рассказывает о своей жизни, но и рисует любопытные картинки жизни общества.

Итак, П.С. Батурин родился в 1740 или 1741 г. в дворянской семье, ведущей родословную от легендарного выходца из Венгрии Батургеда. О родителях его ничего неизвестно, в частности, неизвестно, к помещиками какой губернии они принадлежали, т. к. у П.С. Батурина — редкое по тем временам явление — не было ни имения, ни крестьян. Поэтому всю жизнь он вынужден был служить и вечно был в стесненных средствах. (О его продвижении по службе мы узнаем из его послужного списка, сохранившегося в делах Сенатского архива.)

В 1754 г. Батурин поступил на службу в лейб-гвардии Конный полк, через пять лет переведен в полковой полк поручиком. Это был разгар Семилетней войны, и Батурин принял в ней участие. В одном из сражений был взят в плен и семь месяцев находился в Пруссии в плену. В 1763 г. он в чине капитана вышел в отставку, и об этом семилетнем периоде жизни Батурина мы знаем очень мало, только то, что он побывал в чужих краях — был в Италии, в Марселе, во Львове.

В 1770 г. Батурин вновь поступает в военную службу и принимает участие в Первой турецкой войне. При штурме г. Браилова он был тяжело ранен, но службу не оставил, служил до 1782 г., когда в чине подполковника вышел в отставку. После выхода в отставку Батурин около года провел в Санкт-Петербурге. Рассказом об этом времени и начинается третья часть записок.

Жизнь в столице требовала больших средств, и самым легчайшим и благопристойным способом добыть эти средства была игра, пишет Батурин. Он добавляет, что знал многих людей, которые не просто хорошо жили, но и составляли свое счастье игрой, но ему самому вечно не везло.

Частенько бывая на игре у г. Жилина, Батурин встречал там некоего господина Д., полукалмыка-полурусского, о котором злословили, что он был некогда истопником при дворе. Батурин, правда, этим сплетням никогда не верил, так как не мог представить, чтобы те же самые руки, которые кидали тысячи на карточный стол, кочергой в печи угли мешали. Как бы то ни было, в то время он имел чин титулярного советника, а богатство, приобретенное выигрышем, позволило свести короткое знакомство с весьма влиятельными людьми. (Вероятно, это был тот любимый партнер князя Потемкина, о котором упоминает М.И. Пыляев⁴.) Несмотря на богатство, этот полукалмык оставался малообразованным и плохо воспитанным человеком. Как пишет Батурин, “обхождение его грубое несколько пахло происхождением”, “а понятие его находилось в такой тесной окружности”, что он ни о чем не мог говорить, кроме одних карт. Причем он имел дар пересказывать игру давних лет с такой точностью, что слушателям казалось, что это было не пять или даже десять лет назад, а только вчера. Знакомые его в игру принимали охотно, однако мало любили и частенько по-

¹ Батурин П.С. “Сговор”, СПб., 1783. “Предупреждение”. С. IV.

² См. Панфилова Е. “Игрок, ставший писцом, или Хулителю славных сочинений”. “Современная драматургия”, № 1, 2004. С. 222.

³ Сокращенно: Господин Статский Советник Батурин.

⁴ Пыляев М.И. “Старое житье”. М., 1990. С. 28.

смеивались над ним. О себе же Батурин пишет, что презирал как выигранное им богатство, так и скудобу его мыслей и чувств.

В один из вечеров собравшиеся у Жилина игроки подали Батурину мысль написать комедию и изобразить в ней этого полукалмыка. Он ухватился за эту идею и вскоре написал комедию “Игроки”, где вывел этого господина под именем Булдырхина (фамилию эту он ему дал потому, что у того на лбу были булдыри¹). Изображая остальных игроков, Батурин хотя и имел в виду частых посетителей дома Жилина, однако старался описать их так, чтобы не причинить никому ни малейшей неприятности. Однако образ Булдырхина имел такое сходство с оригиналом, что комедия была сочтена за сатиру на лицо. Желание видеть осмеянного господина Д. уступило место сочувствию, пишет Батурин, и те самые люди, которые советовали сочинить комедию, теперь говорили, что шутка перешла границы дозволенного и что господин Д. слишком узнаваем.

Тем не менее, несмотря на критику, постановка имела большой успех, и Батурин продолжил свои литературные занятия. Вскоре он написал “комедию характерную” в пяти действиях “Бездушник”, главного персонажа опять списал со своего знакомого, человека довольно известного своим “коварством, корыстолюбием и чернотою души”. Батурин отдал ее директору Вольного российского театра И.А. Дмитревскому, который ставил “Игроков”. Дмитревский одобрил комедию, однако сцены она так и не увидела. Вскоре театр Дмитревского присоединили к придворному, и во главе его был поставлен П.В. Мятлев. Батурин, попав к нему на прием, по простоте душевной сказал, что Дмитревский пьесу читал и она ему понравилась, и Мятлев может положиться на его вкус. Мятлеву это не понравилось, и комедия не была поставлена.

В это же время началось издание “Собеседника Любителей Российской Словесности”. В первой книжке журнала была напечатана ода Г.Р. Державина “Фелиция”, принятая с восторгом в обществе. Батурин же, считая, что неумеренности похвал более способствовал предмет, нежели красота этого сочинения, написал статью-письмо “Сумнительные предложения господам издателям Собеседника от одного Невежды, желающего приобрести просвещение”, в котором высказал критические замечания по некоторым стихам оды. Были и другие его сочинения опубликованы в “Собеседнике”, однако подписаны они не были.

Поскольку ни карточная игра, ни литературный труд не предоставляли достаточно средств к существованию, Батурин решил покинуть Петербург и поступить на штатскую службу. Он написал письмо генерал-губернатору Калужского и Тульского наместничества М.Н. Кречетникову, своему бывшему командиру. Кречетников принял его благосклонно и дал должность советника Калужской Палаты Гражданского суда. Впервые войдя в здание суда, Батурин, как он признавался позже в своих записках, почувствовал “некое священное

движение” от мысли, что от него и от других, сидящих здесь, зависит благосостояние, а иногда и жизнь человека. Однако присмотревшись, он понял, что чиновники, окружающие его, совершенно не знали законов, не умели мыслить и рассуждать о делах, представленных на их суд. Председателем суда был немец, который не знал не только законов, но и русский язык не очень-то разумел и, не читая, подписывал все бумаги, которые за него писал секретарь. (Как тут не вспомнить комедию Михаила Веревкина “Так и должно”, его воеводу Протазана Бессчетного и подьячего Урывава Алтынникова².)

Батурин твердо решил не быть им подобным и изучить законы, чтобы выносить суждения. Однако это оказалось непросто сделать: в те времена лишь немногие законы были напечатаны, и то порознь, и не в каждом присутственном месте находились. Одни секретари имели доступ к этому своду законов, и они тщательно охраняли их от чужих глаз, чтобы не лишиться своей прибыли. Батурин вынужден был неоднократно обращаться с просьбой к секретарю сделать для него список законов. В конце концов, тот поручил сделать это такому писцу, который почти грамоте не разумел, так что Батурин не мог и половины разобрать из того, что тот намарал.

Кроме должностных обязанностей у Батурина было два поручения от генерал-губернатора: одно — управлять театром, другое — типографией. Для обоих этих поручений Батурин оказался человеком как нельзя более подходящим. Мы не знаем, где и какое он получил образование, но то, что он был весьма образованным человеком — это несомненно. Кроме того, он был весьма любознателен, много читал, изучал физику, химию, медицину и другие науки, занимался музыкой, вопросами театра, знал несколько иностранных языков и делал переводы. Одно время он собирался издавать журнал, но встретил “непреодолимые препятствия”. За годы, что Батурин руководил типографией, он выпустил и несколько своих книг: “Колумб в Америке” (1786 г., сокращенный перевод поэмы А.-М. Дю Бокажа “Колумбиада, или Вера, принесенная в Новый свет”), “Краткое повествование о аравлянах” (1787 г.), “Собрание разных нравоучительных повествований и басен”, куда включил и собственные басни (1785 г.). Чуть позже, уже живя в Туле, Батурин написал и выпустил «Исследование книги “30 заблуждениях и истине”», которая являлась критикой переведенной с французского языка книги философа Л.-К. Сен-Мартена “О заблуждениях и истине, или Воззвание человеческого рода ко всеобщему началу знания”, автор которой претендовал на роль непререкаемого мудреца и провидца, познавшего смысл всего и вся (1790 г.).

Для актеров калужского театра, которые “хотя играли изрядно, однако ж далеко были от совершенства”, Батурин перевел с итальянского “Руководство игры театральной”, написанное упоминавшимся выше итальянским актером и драматургом Людовико Риккони. “Руководство” содержало много нужных на-

¹ Волдыри.

² См. “Современная драматургия”, № 2, 2006.

ставлений для актеров — о телодвижениях, о голосе, о возбуждении смеха, о согласованности театральной игры между актерами и др. Этот “театральный катехизис” лежал на столе в зале для репетиций, чтобы любой актер мог почитать его.

Кроме этого Батуриным, по его собственным словам, старался снабдить калужский театр лучшими драматическими произведениями, но осмелился дать сыграть две свои комедии, сюжет которых почерпнул “из французских и итальянских авторов” (обе комедии напечатаны не были).

О последних годах жизни Батурина известно очень мало. Он еще не раз менял место службы, работал советником Тульской Палаты уголовного суда, директором экономии Киевской губернии, председателем уголовного суда в Волыни, председателем департамента Воронежской Палаты суда и расправы. Был награжден орденом Владимира 4-й степени и орденом Анны 2-го класса.

Скончался Батурин в ночь с 22 на 23 октября 1803 года в Минске.

Тема “игрока” имела в России давнюю традицию, начиная с сатирических произведений XVII в. В драматургии эта тема впервые была затронута в “Комедии-притче о блудном сыне” Симеона Полоцкого. Карты стали известны в России с конца XVI в., но “усердно” играть в них начали в начале 1600-х. В царствование Михаила Федоровича в первой половине XVII в. распространение игры в карты на торжках и в кабаках российских городов достигло такого уровня, что было издано несколько воеводских наказов, по которым игравших в карты и зернь (кости) наказывали кнутом.

При царе Алексее Михайловиче появилось Уложение (1649 г.), по которому с играющими на деньги в зернь и карты велено было поступать, как с ворам, то есть бить плетью, отрезать уши, либо пальцы и руки и даже “смертию казнить”, а карты и зернь велено было отбирать и сжигать.

Петр I сам в карты почти никогда не играл и не терпел их как при своем дворе, так и на ассамблеях и маскарадах своих вельмож. Однако при нем запрещение карточной игры касалось только армии и флота. В 1710 г. в написанной Петром “Инструкции и артикулах военных российскому флоту” была статья о запрещении матросам и офицерам проносить кости и карты на корабль. Статья о запрещении карточной игры была и в Воинском уставе. В 1717 г. появился указ Петра, по которому в связи с ведущейся войной запрещалась вообще всякая игра на деньги, но карты конкретно не упоминались. А в 1720-е играть на деньги было официально воспрещено всем под угрозой “тройного штрафа обретающихся в игре денег”. При Петре в богатых домах избегали играть в карты открыто, но тайно у многих вельмож шла довольно крупная карточная игра, и среди самых азартных игроков были П.И. Ягужинский, А.И. Румянцев, А.Д. Меншиков.

Несмотря на запрещение, сильное распространение получила карточная игра в солдатской среде. Будучи солдатом Преображенского полка, пристрастился к карточной игре Г.Р. Державин, его даже чуть не втянули в шулерскую шайку. Позже, уже на гражданской службе, он тоже поначалу “иг-

ривал” изрядно и однажды, проиграв дом своей матери, сумел отыграться и выиграл за вечер сверх этого 20 тысяч.

Карточная игра продолжалась и при Анне Иоанновне, и при Елизавете Петровне. В 1730—50-е годы и в Петербурге появилось большое количество неофициальных игорных домов.

При Екатерине II карточная игра при дворе также процветает, сама императрица любила играть в карты, ее партнерами были Г.А. Потемкин, И.И. Шувалов, А.А. Вяземский и другие видные государственные люди. Не всегда имея наличные деньги, Екатерина расплачивалась порой мелкими бриллиантами.

При Екатерине в 1761 г. был издан закон, по которому официально разрешались “коммерческие” игры и запрещались “азартные” (этот закон действовал вплоть до 1917 г.). Сенат признал азартными играми банк, фаро, квинтич, коммерческими — ломбер, кадрилию, пикет, контру, памфили. Коммерческие игры обычно длинные и могут занимать по несколько часов, их цель — занять время. В коммерческих играх задача игрока разгадать стратегию противника, таким образом коммерческая игра была своего рода интеллектуальной дуэлью. В азартных же играх цель — выиграть как можно быстрее и как можно больше.

Принимались и другие меры по искоренению азартных игр, из-за которых разорялось немало число дворян. В 1766 году Екатерина издала весьма важный указ, по которому повелевала не признавать карточные долги. А в 1782 г. Уставом благочиния было запрещено устройство игорных домов и промысел шулеров.

Несмотря на все эти меры, азартная карточная игра продолжала захватывать досуг и мысли людей самых разных кругов: аристократов, правительственных чиновников, известных писателей, художников, артистов и достигала поистине чудовищных размеров. Люди проигрывали состояния, дома, собственных жен. (Так в “Тамбовской канчнейше” М. Лермонтова нашла отражение нашумевшая в Москве в 1802 г. история, когда князь Александр Голицын проиграл свою жену графу Льву Разумовскому.)

Поскольку, начиная с петровского времени, увлечение игрой в карты, которое Пушкин называл одной из самых сильных страстей, стало неотъемлемой частью жизни дворянского общества, что не могло не найти отражение в художественной литературе. Первое более или менее подробное упоминание мира игроков было сделано в Предисловии к пьесе В.И. Лукина “Мот, любовь исправленный” (1765 г.). В драматургическом же произведении на сцене игроки со своими специфическими разговорами, особым менталитетом впервые появились лишь в 1782 г. в комедии Батурина. Позже карточная игра стала сюжетом многих произведений писателей XIX века: “Мартингал” В. Одоевского, “Штосс” М. Лермонтова, “Пиковая дама” А. Пушкина, “Смерть Тарелкина” А. Сухово-Кобылина, “Пошехонские рассказы” М. Салтыкова-Щедрина, “Игроки” Н. Гоголя и многих других, однако первооткрывателем этой темы в русской литературе стал именно Пафнутий Сергеевич Батуриным со своей единственной сохранившейся комедией.

Год Чехова: без ремарок

Макдональд Харрис¹

Треплев

Перевод с английского Валентины Горшковой

Театр, где проводились репетиции, был маленьким зданием; до того, как его приобрели “Players”, там помещалась столярная мастерская. У него не было потолка, и если вы смотрели вверх на крышу, то видели лабиринт балок и деревянных подпорок, довольно неумело снабженный лампами, с которых свисали гирлянды электрической проводки. Возможно потому, что здание прежде было столярной мастерской, оно всегда пахло свежими опилками. Репетиции происходили днем, когда у студентов уже не было занятий. Точно в три часа в театр врвался Игон. Казалось, он пышет энергией, его вельветовый пиджак всегда был расстегнут, обнаруживая жилет. Запах одеколона, низкий голос, уши с пучками черных волос, прораставших из них. Аметист на третьем пальце ухоженной руки.

— На сцену, на сцену. Все по местам. Где Треплев?... Нина... Полина... Где мадам Аркадина?

Мадам Аркадина, в реальной жизни жена стоматолога из Анн-Арбора², была в ванной комнате, служившей и женщинам и мужчинам.

— Ирина Николаевна, какого черта вы торчите в нужнике?

Его голос был слышен по всему зданию, проникал через стены и доходил до самых отдаленных гримерных. Он всегда нас называл нашими сценическими именами, и иногда я недоумевал, знает ли он, как нас зовут на самом деле. Сначала мы были Треплев, Сорин или мадам Аркадина, а затем, когда мы лучше узнали друг друга, он начал обращаться к нам, следуя русскому обычаю, по имени и отчеству: я был Константин Гаврилович, Со-

рин — Петр Николаевич и так далее. Метод Станиславского, как его применял на практике Игон, был невероятно взыскательным и требовал всей нашей сосредоточенности. Игон заставлял нас жить нашими ролями не только в театре, но и на улице, в кафе, когда мы пили кофе, дома, во время свиданий, на уикэндах.

Тогда я только что вышел из больницы, где пробыл шесть недель, поправляясь от инфекционного гепатита и читая роман Синклера Льюиса “Эроусмит”, и в моем ослабленном состоянии я был, возможно, более восприимчив к такого рода внушению, чем другие. Кто-то сказал мне, что “Orchard Players” собираются ставить “Чайку”, и несколько ролей еще не распределены, и я подумал, что это было бы хорошей психотерапией. Вскоре Игон привел нас всех в состояние едва ли не галлюцинации относительно нашей идентичности. Например, он засадил нас написать сочинения о том, какими мы (наши русские герои) были в детстве. Я (т.е. Треплев) написал от лица шестнадцатилетнего лицеиста. В этом юношеском сочинении довольно остроумно предвосхищалось то, что позднее должно было возникнуть в пьесе Треплева из первого акта, написанной для Нины, например, одиночество во Вселенной и борьба между духом и материей.

Игон был вполне доволен. Такого рода домашних заданий было много. Но большей частью Игон нас обхаживал, умащивал лестью и запугивал, страшил, пока мы не прониклись своей чеховской сущностью. Например, он, бывало, поворачивался к Нине, в реальной жизни серьезной и даже немного

¹ Известный американский писатель (1921—1993, настоящее имя Дональд Хейни), родился в Южной Пасадене (Калифорния), во время Второй мировой войны был моряком на торговом судне, служил офицером военно-морского флота, затем занимался наукой в различных областях знаний. Его первый рассказ появился в 1947 г. в журнале “Esquire”, затем Харрис часто печатался в таких журналах, как “Harper’s” и “The Atlantic Monthly” и различных ежеквартальных изданиях, выступая также как литературный критик. Один из наиболее известных его романов — “Mortal Leap (Смертельный прыжок)”, 1964 г. Публикуемый рассказ напечатан в сборнике “The Best American Short Stories”, 1967 г. (Здесь и далее прим. пер.)

² Город близ Детройта, штат Мичиган. Здесь находится один из главных образовательных центров США, Мичиганский университет, а также известное нашим читателям издательство “Ардис”, специализирующееся на публикации русской литературы, в советское время выпускавшее книги, запрещенные в СССР. Так же, как и другие городки, упоминаемые автором, расположен вблизи Великих озер. “Топография” рассказа связана с чеховской “Чайкой”, действие которой происходит на берегу “колдовского озера”.

чопорной девушке по имени Сид, которая всегда репетировала в трико и толстом белом лыжном свитере:

— Нина — что такое Нина? — рычит он ей, протягивая ладонями вверх свои волосатые руки. — Невинность. Чистота. Грация. Не ум, интеллект, но интуиция. Страстное желание — чего? Она не знает. Чего-то вот здесь. — Он прикладывает ладони к своей груди. — Нина, чувствуй, переживай! — И Нину он заставил положить руки на то же место на ее белом лыжном свитере. — Есть что-то там — желание, жажда, страсть, грустное, изящное, очень женское неувомимое и уклончивое стремление. Нина — чайка. Что-то в ней от ее парения, от того, как она плывет над миром. Но Нина так и не находит того, к чему стремится. Треплев приносит ей мертвую чайку, которую он застрелил. Она говорит: “И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю”. В этом сущность Нины. Она не понимает — она *здесь* чувствует. — Снова две волосатые ладони на груди. — И Нина — в день, когда Треплев предлагает ей чайку, — что вы делаете, когда уходите домой?

— В пьесе этого нет.

— Конечно, этого нет в пьесе. Но что вы делаете? Вы Нина. Только вы знаете, что делаете. Что вам хочется делать?

— Не знаю. Может быть, немного пошить. Или почитать.

— Пошить! — Он поднимает сжатые в кулак руки и презрительно фыркает. — Нет, нет, нет, нет. Послушайте. Вы открываете окно. Вы выглядываете наружу. Что вы видите?

Она колеблется:

— Березы. Поля. Дальше вода. И над озером — чайки.

— Вот! Точно! — Наконец, он повел нас к пониманию того, что мы делаем даже в те минуты наших жизней, о которых Чехов не писал. — Чайки над озером. Закат, призывный голос, музыка, долетающая с другого берега. Грусть, смутно приятная грусть. Теперь вы — Нина, теперь вы чувствуете это, прекрасно.

Расхаживая большими шагами взад и вперед по сцене, он внезапно повернулся ко мне:

— Треплев! Что вы такое? Визионер, мечтатель. Но то, что вы видите, это не Бог, но бездна человеческого одиночества. Вы любите и жалеете других потому, что вы любите и жалеете себя. Вы убиваете чайку, вы убиваете ее и приносите Нине, но вы говорите: “Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног”. Вы становитесь преступником, чтобы положить свое преступление у

ног других, из жалости, сочувствуя им. По сути, личность вы слабая, но все же есть в вас безгрешная, святая черта. Обреченный святой. Это очень по-русски! Вы — герой не только Чехова, но и Достоевского. Треплев! Что из Достоевского вы читали?

— “Преступление и наказание”, “Карамазовы”.

— Но вы должны прочитать и остальное, — проревел он, протянув ко мне руки ладонями вверх и дрожа так, будто держал тяжелое бревно. — Все прочтите, все, что есть в библиотеке! В понедельник принесите мне список того, что вы прочли.

Я провел уикэнд, засиживаясь за чтением Достоевского до четырех утра, пока глаза не становились красными. В понедельник Игон и не вспомнил о Достоевском. Он указал волосатой рукой в моем направлении и спросил:

— Треплев, где вы учились в университете? Будь я проклят, если знал. Я решил, что поскольку я киевский мещанин, то учился в Киевском университете. Никто из нас не знал, есть ли в Киеве университет, но Игон заверил меня, что там-то я и учился.

— И что вы изучали в Киевском университете?

Теперь я освоился вполне. Я изучал немецкую философию, литературу и немного медицину. Однако главным образом я занимался Достоевским.

— А-а, Достоевским... На кого из героев Достоевского вы больше всего похожи? Несколько мгновений я размышлял.

— На князя Мышкина.

— Правильно! Замечательно! Мышкин — святой, но в нем есть и что-то от преступника. Он тоже мог бы убить птицу и сказать: “Я имел подлость убить сегодня эту чайку”. Он тоже может смеяться, когда его лицо мокро от слез. И Треплев — мой друг, пожалуйста, позвольте мне называть вас Константин Гаврилович, — Константин Гаврилович, мой друг, пожалуйста, скажите мне, когда вы были маленьким мальчиком, что вы думали о своей матери?

— Моей матери?

— О вашей матери, мадам Аркадиной. Что маленький мальчик думал о матери, которая была знаменитой актрисой?

— Ну-у... — этого я не ожидал. Я немного помедлил, как бы нащупывая ответ. — Сколько мне было?

— Три года.

— Ну-у... Она казалась мне странным ангелом. Блестящие безделушки, блески на платье, от нее приятно пахло, но запах далекий,

недосягаемый — там, куда я не мог дотянуться...

— Чудесно! Маленький мальчик, мать которого всегда в отъезде, появляясь перед зрителями в Москве и Петербурге, — и когда она приезжает домой...

— Она проходит через детскую, — говоря, я начал видеть теперь эту сцену так ясно, словно у меня действительно в детстве так и было. — Она склоняется над кроватью, блеск драгоценностей и запах пачулей. Она говорит: “Мой Костя, маленький принц, мой ангел, не плачь. А посмотрите, у него каша на лице, как противно. Няня, Авдотья! Возьми и умой его. Костя, моя звездочка, ангел моего сердца, прощай, я уезжаю в...” — куда, черт возьми, она уезжает?

— В Ярославль. Чудесно, но пачули — это для дам постарше, Константин Гаврилович. Мадам Аркадина душилась... — Он поднимает руки, сам не зная ответа. — Ирина Николаевна! Чем вы душились?

Стоматологова жена, поднатужившись, решает, что она душилась жасмином. Последовала пауза, пока мы представляли себе, как она склоняется над моей кроватью и от нее пахнет жасмином. Игон продолжает взад и вперед расхаживать по сцене.

— Итак, ваша мать всегда то в Ярославле, то в Москве, то в Петербурге, играя в театре. Вы растете, тоскуя по человеческому общению, по той любви, которая заменила бы вам материнскую любовь. И постепенно вы учитесь жалеть других жаждущих человеческого общения, и оттого, что вы жалеете их, вы любите их. И еще, и еще: вы любите их не так, как любят обычные люди, но любовью преступника, который, кроме того, своего рода святой — хм?.. — Наши глаза встретились, и я кивнул слегка диковато. — ...святой, который находится под особым проклятием: для него души других прозрачны.

Я огляделся вокруг себя, и это было правдой: души этих студенток и стоматологовых жен были прозрачны. В тот момент я, должно быть, действительно выглядел обреченным, потому что Игон пристально смотрел на меня со странной улыбкой и ликовал: “Чудесно, чудесно!” Волосатые руки распростерлись в стороны в экспансивном жесте, а затем, качнувшись вниз, сомкнулись в объятии.

— Константин Гаврилович, я поздравляю вас. Вы становитесь самим собой.

Игон, конечно, был Тригориным. Нина и Треплев — это одно. Ах, но Тригорин! Тригорин был известным писателем, его имя каждый день в газетах, его книги переведены на

иностранные языки. Баловень публики, любимый миллионами чувствительных, сентиментальных женщин. А что интересует его? Работа! Только работа! А что было его работой? Создавать людей, характеры, человеческие существа. А для этого ему, разумеется, нужно было жить, накапливать переживания. Он был способен застрелить чайку, но не для того, чтобы положить ее к ногам кого-то из жалости. Просто, чтобы посмотреть: каково это — убить чайку, и чтобы вставить это в какой-нибудь рассказ. Но что за человек! Совсем не человеческое существо, а машина для работы, машина, которая живет, воделеет, переживает, познает, и все это для того, чтобы все пошло в его искусство. Игон действительно зарылся в свою роль, Тригорин затрагивал в нем нечто такое, что выпускало на волю поток энергии. Или же он так долго применял метод Станиславского, что действительно стал Тригориным и хотел, чтобы и мы сделали то же.

Его голос обрел русскую интонацию, так, возможно, разговаривал бы Шаляпин, если бы он говорил по-английски. Он расхаживал взад и вперед по сцене — горилла, но элегантная горилла в клетчатой рубашке и темно-малиновом жилете, — он расхаживал, увещевая, умоляя, выговаривая, подольщаясь, запугивая нас своим “волосатым” басом.

— Все, пожалуйста, по местам! Начнем с начала, потому что никто за исключением, возможно, меня, кажется, еще не понял, о чем эта пьеса. Она о русской душе, грусти, цветах, поэзии, одиночестве, смерти! — Он простер свою сильную руку, его бас дрожал и прерывался, словно были в нем прорехи, дыры. — Душа! Цветы! Одиночество! Все думают о душе, цветах, одиночестве. Все! Первый акт, первая сцена. Маша, Маша! Горлица моя, послушайте. Я люблю вас всем сердцем и душой, но, пожалуйста, когда вас спрашивают, почему вы ходите в черном, и вы говорите: “Это траур по моей жизни. Я несчастна...” Вы знаете эти реплики? Вы не забыли свои реплики? Хорошо. Если вы не можете научиться играть, постарайтесь, по крайней мере, сфокусировать свой крохотный мозг на заучивании роли. Но вы можете научиться играть, горлица моя милая. Когда вы говорите эту реплику, пожалуйста, ради меня, ради моих нежных нервов, не говорите ее так, как будто кто-то воткнул шпильку вам в зад. Произносите ее просто. Однако с огромным чувством! Но это скрытая эмоция. Это не трели и не крики.

Маша была хорошенькая кареглазая студентка-второкурсница, которая не привыкла,

чтобы с ней так обращались.

— Вначале вы хотите больше эмоции, потом меньше эмоции, — произнесла она дрожащим голосом. — Как можно сказать что-то совсем просто и все же эмоционально?

— Необходимо различать эмоцию и истерию. Однако прежде всего необходимо не быть душой. Признаю: есть у вас такой недостаток. Я не прошу ничего такого, что выше ваших сил. Все, что я прошу, это чтобы вы как следует постарались, а это означает: делайте именно то, что я говорю.

Маша давилась слезами, и потребовалось некоторое время, прежде чем ее смогли успокоить. Игон не принимал участия в ее утешении. Он пренебрежительно повернулся к ней спиной и сделал еще один из своих жестов: сложил ладони чашечками и медленно двигал ими вверх и вниз перед грудью, словно держал два грейпфрута, пытаясь решить, который из них тяжелее. Когда он оглянулся, они вытирали носовым платком Машины слезы, подбадривая ее похлопываниями по спине. Он потерял свою короткую жесткую бородку и вздохнул. В конце концов, она встала, ее подтолкнули на сцену, и Медведенко спросил ее: “Отчего вы всегда ходите в черном?” — “Это траур по моей жизни. Я несчастна”, — произнесла она монотонно, как лунатик, но с потрясающим скрытым чувством. Это было как раз то, чего хотел Игон. Можно было услышать, как он удовлетворенно что-то проурчал про себя.

Я был тоже несчастен, но иначе, чем Маша. Это был блаженный, мучительный, философский род несчастья, заключающийся в том, что я любил Сид. Или я любил Нину? Насчет этого я был в некотором замешательстве, но во всяком случае я любил это создание со стройными ногами, мальчишескими повадками, со спокойной невозмутимой грацией эльфа. Ее жизнь так тесно переплелась с моей и на сцене, и вне ее, но она все же ухитрялась таинственным образом избегать меня в обеих сферах. Моя любовь была безнадёжной, очистительной и совершенно лишённой эгоизма. Было бы неверно сказать, что она была лишена плотского желания, но это было странное плотское желание, пассивное и смиренное. Это делало меня прекрасным Треплевом. Она не была холодна или недружелюбна со мной, на самом деле мы довольно часто бывали вместе, и между нами даже существовала какая-то близость, но так же она вела себя и с другими, это была

всего лишь легкая и поверхностная театральная *samaraderie*¹, которой неизбежно придет конец, когда мы отыграем наш спектакль. Такой вывод я делал в своем пессимизме. В своем русском, треплевском пессимизме. Никогда прежде я не был пессимистом, но теперь пессимизм, казалось, был частью моей природы. Я тоже зарывался в свою роль, я зарывался в нее изо всех сил, пока над моей головой не оказалась земля, и я не забыл, как выйти на воздух. Треплев был моей могилой. Странно, но мне в каком-то глупом духовном самоожесточении нравилось там, под землей. Там было спокойно и вполне мне впору.

Как бы то ни было, морозным мичиганским вечером мы, Треплев и Нина, возвращались в женское студенческое общежитие. Был декабрь и так холодно, что зубам было больно. Я шел по дорожке кампуса, вдоль которой выстроились деревья, на расстоянии пяти футов от нее, не осмеливаясь коснуться ее или сказать о том, что я чувствовал.

Достаточно было быть с ней, и мне даже нравился лютый холод, потому что это физическое страдание было словно бы сродни страданию моей души. Когда она выходила из театра, на ней был все тот же толстый белый свитер, но еще она обматывала два-три раза шею черным шарфом — таким длинным, что доходил почти до коленей. Однажды я спросил, не холодно ли ей, и она сказала: “Все относительно, я думаю”. Я не мог узнать о ней ничего — даже самого невинной детали. Возможно, она научилась так разговаривать в Уэллсли², откуда приехала в Анн-Арбор, или может быть, просто предпочитала не обсуждать свои физические ощущения с представителями противоположного пола. Но по разным маленьким признакам я мог догадаться, что она все-таки думала обо мне как о мужчине. Итак... А что дальше? Я был абсолютно, блаженно счастлив в своем страдании.

Иногда у нас даже случалось нечто вроде свиданий; после репетиций мы, бывало, шли в одно из студенческих кафе на краю кампуса и пили кофе. Мы послушно называли друг друга Треплев и Нина, как и требовал режиссер. Но думаю, Сид — или Нина — так глубоко не зарывалась в свою роль, как я. Во-первых, она не была больна. А затем, ее основным предметом в университете была драма, и она сознавала себя актрисой. Кроме того, мне казалось, что она совершенно ошибочно

¹ Товарищество, дружеские отношения; панибратство. (Фр.)

² Престижный частный гуманитарный колледж высшей ступени в пригороде Бостона г. Уэллсли.

занялась театром, как и большинство студентов, увлеченных им. Ей нравились его атрибуты, его немного *gesque samaraderie*¹, поздние репетиции в трико и лыжных свитерах, нравилось сознавать себя актрисой. Тогда как, согласно методу Станиславского, ей следовало быть не актрисой, а Ниной. А Нина была простой, умной, одинокой и несчастной девушкой, жертвой. Мы обсуждали это несколько раз, когда ходили пить кофе, но она сказала о Нине: “Она идиотка”. Для меня это звучало почти как святотатство. Она *была* Ниной. Я был Треплевым. Сказать Игону? О чем здесь было говорить? Я действительно был расстроен, выбит из колеи.

Возможно, ее неверно выбрали на эту роль. Вначале я думал, что распределение ролей удачное, но теперь я не был уверен. Прежде всего Нина была несчастна, а Сид с ее данными и чертами характера было очень трудно ощущать себя несчастной. Может быть, она почувствовала бы себя несчастной, если бы Игон обращался с ней надменно, запугивал ее, как других, Машу, например, но с ней он этого никогда не делал. Он мог раскритиковать то, как она произнесла реплику, но никогда не говорил ей, что она дура, и не ругал за жевательную резинку. Эти двое общались друг с другом, почти совсем не разговаривая, и в самом деле казалось, что у нее с ним какие-то особые отношения, поэтому он не рывал к ней, как на всех остальных. Иногда после репетиции именно Игон забирал ее попить кофе в студенческом кабаке или просто увозил куда-то. Бывало, выходил с кривоватой усмешкой, похожий со своей бородкой на Генриха VIII с известного портрета Гольбейна:

— Нина, голубка, я ошибаюсь или ты сегодня вечером моя?

Она улыбалась в ответ своей уэллслийской улыбочкой и, ничего не говоря, шла за ним к двери. Через тонкие стены театра было слышно, как с урчанием трогался его “Ягуар” и уносился прочь.

В те вечера, когда она отправлялась пить кофе с Игоном, я шел один к себе в пансион, по самый нос закутанный в шарфы и кашне, руки глубоко в карманах, холод, как режущая боль в моих легких, несчастный душой и телом и любящий свое несчастье. Я был словно пьян от холода, любви, поэзии и несчастья. Над головой голые ветви деревьев были искривленными и какими-то диковатыми на фоне звездного неба: пейзаж Эдварда Мунка. Анн-Арбор был Москвой, Петербургом,

Стокгольмом, городом белых ночей, улочки и переулочки кампуса были Невским проспектом. Белые ночи! Наконец я придумал имя для своей бессонницы. Это было название одной из повестей Достоевского. Вымышленный, искусственный мир был реален, реальный мир — хрупок и ничтожен. Благодаря искусству Игона, этого гения, которого мы любили и ненавидели, я был влюблен не в какую-то Конни или Марту, но в девушку по имени Нина Михайловна Заречная.

Иногда я бродил по замерзшему кампусу до четырех часов утра. Это было очень плохо для того, кто поправлялся после гепатита. Те немногие прохожие, которые встречались мне на пути — молочники, студенты, возвращавшиеся домой со свиданий, — возможно, даже не знали, кто я. Я был Треплевым, сокрушенным тяжестью своего одиночества, весь — сожаление и весь — любовь, обреченный святой. Звезды над головой равнодушно мигали, холод щипал лицо, тоже не зная, кто я. В конце концов, я возвращался к себе в комнату. Стоя полураздетым посередине, говорил: “Я имел подлость убить сегодня чайку. Кладу ее у ваших ног”. Затем, улыбаясь, ложился в постель и засыпал.

За исключением, возможно, Нины, мы все вполне освоились со своими ролями, и у спектакля был громадный успех. Мы играли девять вечеров и каждый вечер со сцены уходили измученные, эмоционально истощенные, неспособные даже разговаривать друг с другом, по пути в гримерные неуклюже и безмолвно натыкаясь друг на друга. Зрители были так же загипнотизированы, как и мы. На премьере, когда занавес опустился, возникла странная оцепенелая пауза секунд в тридцать, и затем зал начал хлопать, рассеянный обстрел вскоре перерос в грохот. Это продолжалось минут десять.

Когда мы вышли на аплодисменты, Игон даже не дал себе труда улыбнуться зрителям. Он питал отвращение к ним. Успех не доставлял Игону удовольствия. Интересовала его только работа, процесс подготовки спектакля, когда он заставлял всех этих студентов, стоматологов жен, смысленных второкурсниц отринуть свои жалкие и ничтожные “я” и делать то, чего хотел он. Это не то что интересовало его — этим он был одержим. Он пристрастился к такому манипулированию людьми, подобно тому, как некоторые предаются пьянству. Это было очевидно и прежде, но в полную силу стало мне понятно только тем вечером, когда закончился

¹ Рискованное панибратство. (Фр.)

спектакль.

Потом была вечеринка, но ни Сид, ни я не пошли туда. Когда я отклеил маленькую клочковатую бородку Треплева, переоделся и вышел из гримерки, то обнаружил, что она сидит на табурете на затемненной сцене. Вместо простого хлопчатобумажного платья с широкой юбкой, в котором она была во время спектакля, на ней снова были лыжный свитер и трико. Увидев меня, она слабо улыбнулась одной стороной рта, так, что на щеке залегла горькая складочка.

— Кого-нибудь ждешь?

— Нет.

— Идешь на вечеринку?

— Нет.

— Тогда?..

Не ответив, она поднялась с табурета, побродила немного по затемненной сцене, потом остановилась напротив и странно посмотрела на меня. В моем сознании запечатлелось, как она медленно склоняла голову, пока та не коснулась моего плеча. Это было совсем на нее не похоже. Она стояла, склонив голову мне на плечо, и я обнаружил, что обнимаю ее. Не зная, что делать, неловко похлопал ее по спине, утешая. Мои пальцы чувствовали грубый свитер, но под ним ее тело было тонким, изящным, почти невероятно хрупким.

Несколько мгновений спустя она высвободилась и отвернулась.

— Возьми меня куда-нибудь, — сказала она, не глядя на меня.

С лихорадочной поспешностью я натянул куртку, она троекратно обмотала вокруг шеи черный шарф, и мы вышли. Я не знал, что с ней, но был полон потрясающего чувства предстоящей радости. На самой поверхности она была меланхоличной, потому что Сид была грустна, но где-то глубже радость была ликующей, потому я чувствовал: в своей меланхолии она по какой-то необъяснимой причине нуждалась во мне. Теперь я понял, что она ждала меня.

Мы прошли по улице и свернули в первое же кафе, где заказали кофе и пирожные. Раз-другой откусив пирожное, она неожиданно наклонилась вперед и оперлась лбом на ладони. Слезы навернулись на ее глаза, заструились по щекам и закапали на стол. Через несколько мгновений она овладела собой, достала носовой платок и вытерла щеки,

а затем начала механически вытирать капли слез со стола.

Все это без единого звука. В конце концов она, усмехнувшись, вздохнула.

— Маша, эта дуручка. Эта кукла Кьюпи¹. Я никогда не думала, что это будет Маша. Я знала, что кто-то будет, потому что уж таков он. Это продолжалось даже дольше, чем я думала. Но Маша... Эта идиотка со своим вздернутым носом и глазками как изюминки в рисовом пудинге.

Слезы снова навернулись на глаза Сид, но зубы ее теперь были стиснуты с немного даже жестоким выражением решимости.

— Если бы я смогла уйти и умереть где-нибудь. Но нет, я хочу остаться, пока он не поймет, что она маленькая гипсовая Бетти Буп², из тех, что выигрывают, сбивая молочные бутылки на карнавалах.

Вот, что было характерно: у Сид так свело горло, что она едва могла говорить, но все же она называла Машу ее именем в спектакле, как заставлял нас делать Игон.

— Не то, чтобы я не знала, что это случится,

— продолжала она, вздохнув, уже немного спокойнее. — Я знала, что он эгоистичен, холоден. Нет, это не так, он не холоден. Он — как огромный локомотив, полный страстей, но вся страсть у него внутри. — Несмотря на то, что зубы Сид были плотно сжаты, слезы снова стали наворачиваться на ее глаза. — Ему нужны женщины так же, как ему нужны носовые платки, чтобы высморкаться. Раз использовав платок, он его выбрасывает. Те платки, что ему нравятся, слишком тонкие, чтобы их стирать.

У нее был крепкий ирландский полотняный платок, дорогой, но прочный, долговечный. Он быстро намок, и я дал ей свой. Она поблагодарила меня, кивнув, не в силах говорить, или, по крайней мере, не в силах говорить ни о чем, кроме Игона.

— Любовь его не интересует. Понимаешь, он ничего не имеет против нее. Просто она непригодна для его *metier*³. Он хочет *управлять* людьми, как машиной. Он хочет заставлять их плакать или смеяться, злиться на него или влюбляться в него — что именно, неважно. Если бы он увидел меня сейчас, он был бы доволен, потому что заставил меня прочувствовать некоторые эмоции. В этом он гений. Знаешь, на самом деле он не эгоист.

¹ Большеглазая, белокурая кукла-голыш; ее имя употребляется в значении “пупсик”.

² Персонаж короткометражных мультфильмов 1920—30-х, кокетливая дамочка с огромными удивленными глазами и некоторым беспорядком в туалете; стала первым мультперсонажем, запрещенным американской цензурой.

³ Ремесла; профессии; специальности. (Фр.)

Эгоист доволен самим собой, а он — никогда. Ему приходится доказывать это снова и снова. Знаешь, кто он? Он... — В горле Сид стоял комок, и ей трудно было выговорить это слово, но в конце концов удалось выдавить его из себя, — он ма-ни-пулятор.

Во время короткого молчания я представлял себе Игона и Сид в его квартире, управляющим ею, как своей машиной. Но что толку в такого рода мысленных картинах? Я попытался предложить некий конструктивный совет:

— Забудь его. Теперь все кончено. Он не стоит этого.

— О, он стоит, — сказала она тихо, почти про себя.

— Но если ты знала все это...

Она подняла плечи и почти улыбнулась.

— Уступить соблазну, поддаться искушению

— Игон называет это по-своему. Он называет это: не говорить жизни “нет”. Тебя это шокирует? Прости. Я была идиоткой. Знаешь, почему это действительно случилось со мной? Потому, что он превратил меня в Нину, а Нина — идиотка.

На самом деле это совершенно не шокировало меня. Просто заставило понять, что за клубок несчастья неделями копился у меня в животе. Мне стало понятно, что можно знать что-то, — и не знать этого, пока кто-то не заставит вас осознать свою боль, выразив ее словами, как это делала сейчас Сид. Я был словно тот, кто целый день слоняется в своем несчастье и не знает почему, а в конце концов понимает, что у него болит зуб. Но это просто — зуб-то можно вырвать! Я был готов, и моими “щипцами” были моя юность, моя любовь, мой дух лихорадочного самопожертвования. Чем больше зуб болел, тем больше я предвкушал радость от того, что его легко, по-научному извлекут из гнезда боли.

— Вот она я. И что мне делать? — она вопрошала скорее воздух вокруг себя, чем спрашивала меня.

— Ничего не делать. Забыть, что он когда-либо существовал. Просто продолжать жить, как до того.

— Да, но, видишь ли, я не могу продолжать точно так, как прежде. Потому что, даже если я забуду его, то в положенный срок неизбежное случится.

Она не смотрела на меня, а в ее голосе, хоть и едва слышном, чувствовалась ирония. Было ясно, что она скорее допустит, чтобы ее пе-

реехал грузовик или превратил в порошок метеорит, чем позволит себе хотя бы в малейшей степени драматизировать ситуацию; что угодно, кроме того старомодного и нелепого переплета, в который попадают только девицы из викторианских романов.

— О, эта Нина, какая она была дура, — спустя мгновение, стиснув зубы, выдавила она.

У-уф... Злобный карлик Игона, плод его уроков управления, рос внутри эльфа, которого я издавна так целомудренно любил? Такого я совсем не предвидел, даже мой внутренний узел боли этого не предвещал. Но даже это я перенес, словно преодолев одним махом. Я протянул руку через стол, оттянул от подбородка ее руку и накрыл своей.

— Ну же. Не падай духом. Мы не в пьесе живем. Сейчас век науки. Справиться с такой ситуацией совсем не трудно.

Я понятия не имел, как с ней справиться, но думал, что, вероятно, смогу это выяснить.

Расслабившись, она опустилсь в кресло и почти что улыбалась.

— Никому не говори, что я назвала Машу Кьюпи, пожалуйста. Это было глупо, глупо, глупо.

Итак, в кафе за деревянным столиком, от которого пахло кетчупом и прокисшим кофе, моя жизнь резко изменила направление. Я понимал: в нынешнем отчаянии Сид заключено мое собственное счастье. Но это было не то сентиментальное меланхолическое счастье, которое я испытывал, бродя по пустынному кампусу и думая о ней, — чистой, нетронутой и недостижимой. Теперь я видел, что дело оказалось простым, много проще, чем мне грезилось когда-то. Мне не нужно быть Треплевым. Я не хотел быть Треплевым. Почему я позволил этой горилле в жилете обойти себя? Я был болен: это было единственным объяснением. Я все время был болен. Я репетировал и играл всю эту проклятую пьесу в горячке и жару. Болезнь сделала меня восприимчивым к манипуляциям этого провинциального Свенгали¹. Обреченный святой! Какая глупость. Никто не был обречен — ни я, ни Сид. Все, что мы должны были сделать, — это перестать вести себя как пара идиотов, и мы будем счастливы, как и все остальные.

Сама Сид не была расположена к практическим действиям. Она пала в странную пассивность, которая, возможно, была в ее ситуации только биологическим рефлексом самки, направленным на то, чтобы возбудить со-

¹ В романе Дж. Дюморье “Трильби” (1894) — музыкант, обладающий магическим воздействием на людей; сделал натурщицу Трильби знаменитой певицей, однако после его смерти она лишилась голоса.

чувствие ближайшего самца и сподвигнуть его на заботу о себе. Как бы то ни было, это сработало. Я оказался в таком положении, что был вынужден спасать ее, или, скорее, я обнаружил, что чистое и неподдельное счастье ее спасения как-то выпало на мою долю. Существовала возможность избавиться — за вознаграждение — от нежелательного результата внимания Игона к Сид. После некоторых поисков подходящий доктор был обнаружен в ближайшем городке Ипсиланти¹. Отвратительное деяние совершилось в мотеле. Сид была больна как раз настолько, чтобы дать мне почувствовать себя ее защитником и опорой, а ей — благодарной мне, но ее состояние не было так серьезно, чтобы мы оба боялись за нее. Кровотечение было немного больше, чем следовало бы, и врач показал мне, как, осторожно и соблюдая стерильность, правильно заполнить капельницу, чтобы в вену при переливании плазмы не попал воздух. Всю эту ночь я дежурил у постели Сид; казалось, я не спал целую неделю, но усталость сделала меня более чутким, обостренно бдительным и даже более умелым, хотя я и заметил легкую склонность к галлюцинациям. (Голоса все твердили: “Ты делаешь хорошо, все стерильно”.) Время от времени она просыпалась, я прикладывал прохладную салфетку к ее лбу, кормил ее с ложечки супом и читал ей Джерарда Мэнли Хопкинса². Она слабо улыбалась мне, но без саркастической иронии называя себя *The Sadder But Wiser Girl in the song*³. Ослабевшая, пассивная, лишенная обычной энергии, самой обаятельной своей черты, она стала менее привлекательной, но я любил ее больше. Когда она засыпала, я снова читал Хопкинса или просто сидел и курил сигареты. В этой ситуации я был хозяином положения — и с медицинской точки зрения, и психологически, и эмоционально. Я больше не жалел себя и ни к кому не испытывал ненависти. Даже к Игону, или Тригорину, или как там еще эта волосатая обезьяна хотела себя называть. Игону — Тригорину нужны были переживания для его искусства, он был машиной по испытанию этих переживаний, и Сид попала в этот аппарат.

Неприятное происшествие, но без какого бы то ни было сентиментального подтекста, так

сказать, несчастный случай на производстве. Что же до так называемых моральных аспектов этой ситуации, то к черту их. Я считаю Сид не более виновной, чем если бы ее юбка попала в молотилку. Отчасти это было потому, что я любил ее, а отчасти потому, что в своей новой роли Эроусмита⁴ я был совершенно объективен относительно страдания и его причин и поводов. Теперь я знал свою миссию: я должен был утешать жертв несчастных случаев на производстве и делать их снова счастливыми, и самому быть счастливым, делая это.

На следующее утро я отвез Сид в ее общежитие. Там ничего так и не узнали, думая, что Сид ездил к родителям в Эванстон⁵. Никогда ничего не узнали и они. Никто ничего не узнал.

Пару недель спустя мы поженились. Все эти две недели у нее в глазах стояли слезы — сначала благодарности, а потом любви. Я знал, что это настоящая любовь, потому что она, если могла, предпочитала скрывать это чувство. Но оно было слишком велико и обнаруживалось в слезах и разных других знаках, которые я в своей эроусмитовской объективности безошибочно распознавал.

Она была ослаблена так же, как я после гепатита, но я был уже здоров. И любил ее больше, чем когда бы то ни было, был очень нежен и мягок с ней, проявлял понимание и заботу и утешал ее. В течение нескольких недель я и не прикасался к ней, разве только иногда целовал ее. Я терпеливо ждал, пока то, что составляет ее женскую сущность и естество, вновь обретет свою цельность. Предоставленная таким образом самой себе, она в конце концов дошла до такой степени желания, что однажды ночью я был буквально сокрушен. Я долго страдал в течение всех этих белых, по Достоевскому, ночей и блужданий берегами Невы, но пострадать стоило. Она излечилась, и я тоже. Словно бы всего прочего, Игона, “Orchard Players”, “Чайки” и всей этой чертовой суеты второкурсников не происходило. Я спас ее, мы были молоды и любили друг друга в арендованной комнате с газовой плитой в Анн-Арбор, штат Мичиган. Циники ошибаются, девственность можно восстановить.

¹ Город на юго-востоке штата Мичиган.

² Английский поэт и священник-иезуит (1844—1889), оказал влияние на многих современных поэтов, особенно на У.Х. Одена и Т.С. Элиота.

³ Умудренной горьким опытом девушкой из песни. (*Идиом.*)

⁴ Главный герой одноименного романа С. Льюиса, упоминаемого в начале рассказа, врач-подвижник, выдающийся ученый.

⁵ Город в северной части Чикаго, где находятся общенационально известные образовательные учреждения.



Комедия дель арте на русских подмостках

Мариалуиза Феррацци. Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны 1731—1738. М.: Наука, 2008. С. 311.

При упоминании итальянской комедии дель арте на русских театральных подмостках у большинства читателей, возможно, возникнет ряд ассоциаций и образов, связанных с изысканно-вычурным Серебряным веком. Вспомнятся увлечения итальянскими масками русских модернистов: обольстительные Коломбины, насмешливые Арлекины и печальные Пьеро; режиссерские эксперименты Всеволода Мейерхольда, блоковский “Балаганчик”, театральные декорации и костюмы мирискусников и, конечно же, завершающая эпоху вахтанговская “Принцесса Турандот”. Тот факт, что итальянские маски Серебряного века являли собой новый виток стародавнего русского увлечения итальянской комедией масок, известен куда более узкому кругу знатоков и любителей русской старины.

Превосходная монография итальянской славистки Мариалуизы Феррацци “Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны 1731—1738” посвящена раннему этапу увлечения итальянской комедией дель арте на Руси — эпохе правления императрицы Анны Иоанновны, племянницы Петра Великого. Именно в это время русские зрители впервые увидели воочию представления итальянских гастролеров. Трем труппам итальянских комедиантов, отважившимся отправиться в далекую заснеженную Россию в 1731, 1733, а затем в 1735 годах и посвящен труд М. Феррацци. В русском переводе А.О. Демина книга вышла в свет в 2008 году в издательстве “Наука” и первоначально была опубликована на итальянском языке в издательстве “Bulzoni Editore” в 2000 году, под названием “Commedie e comici dell’arte italiani alla corte russa (1731—1738)”.

Вклад Мариалуизы Феррацци, профессора кафедры русского языка и литературы падуанского университета, в изучение русско-итальянских культурных связей поистине бесценен. Книга демонстрирует широкую эрудицию автора и ее скрупулезное изучение архивных и ранее опубликованных материалов на русском, итальянском, польском, не-

мецком и других европейских языках. М. Феррацци справедливо утверждает, что исследовательская работа в этой области связана со множеством трудностей. Информация о выступлениях итальянских артистов разрознена и разбросана по русским и западноевропейским архивам, публикациям, посвященным вокально-музыкальному искусству, а также мемуарной литературе, написанной иностранными дипломатами и путешественниками.

Одним из важных достоинств книги является искусное переплетение материалов уже доступных русскому читателю с до сих пор непереуловленными на русский язык европейскими источниками. М. Феррацци тщательно анализирует и вносит уточнения в русские публикации начала и первых двух десятилетий двадцатого века, посвященные эпохе правления Анны Иоанновны, и оценивает по заслугам огромную исследовательскую работу, проделываемую в настоящее время ведущей исследовательницей и знатоком истории русского театра XVIII столетия Л.М. Стариковой. Познания М. Феррацци в области русского театра и драматургии обогащены ее превосходной экспертизой в области итальянского театра вообще и комедии дель арте в частности. Именно взгляд на русскую культуру восемнадцатого века с итальянского ракурса — с включением в повествование воспоминаний Казановы и Гольдони, делают книгу столь интересной для русского читателя.

В то время как в западноевропейском искусствоведении существует множество исследований глубоко и досконально изучающих комедию дель арте и ее влияние на исполнительское, литературное и изобразительное искусство, влияние комедии масок на русскую культуру изучено гораздо меньше и требует серьезного исследовательского внимания. Комедия дель арте была уникальной, чисто итальянской формой исполнительского искусства и представляла собой неиссякаемый клад вдохновения для европейских драматургов, художников и музыкантов. Широко известно, что и Шекспир, и Мольер, и Голь-

дони часто заимствовали канву своих сюжетов из богатых любовными перипетиями и комедийными ситуациями сценариев комедии дель арте. Комедия дель арте была чисто актерским театром, и как это ни парадоксально звучит в современном театральном контексте, театром без драматического текста — представления были основаны на схематичной канве сценариев, вывешенных за кулисами. Более того, лица любимых зрителями комических персонажей были скрыты масками и полумасками, и лишь блестящее владение голосом, телом и жестом являлось выразителем актерских чувств и эмоций. Актеры-виртуозы умели все — петь, танцевать, проделывать на сцене всевозможные цирковые трюки и, главное, блестяще импровизировать на заданную тему. Многие комедианты всю жизнь выходили на сцену под одной и той же маской, в совершенстве владея характерностью, речевым маньеризмом своего сценического образа и порой отождествлялись в реальной жизни со своими масками. Именно такую комедию, уже постепенно исчезающую в Италии, увидели в эпоху правления Анны Иоанновны, тогда еще совершенно неискушенные русские зрители. Желая придать пышности и блеска своему двору, Анна Иоанновна пригласила в Россию итальянских артистов, обратившись за помощью к курфюрсту Саксонскому и королю Польскому Фридриху-Августу, известному ценителю и покровителю искусств. Первая труппа под управлением Томмазо Ристори прибыла в Москву в феврале 1731 года из Варшавы, потратив на опасное, по тем временам, путешествие около полутора месяцев. Успех итальянцев был ошеломляющим, несмотря на то, что ни государыня, ни большинство ее придворных не знали итальянского языка, а некоторым исполнителям первой труппы было уже за семьдесят, а то и за восемьдесят лет.

Создается впечатление, что культурно-зрелищная жизнь русского двора во времена правления Анны Иоанновны с 1730-го по 1740 год представляла собой своего рода декаду итальянской культуры в России. М. Феррацци обращает читательское внимание на тот факт, что именно в эпоху правления Анны Иоанновны российская публика впервые познакомилась с лучшими итальянскими исполнителями, блиставшими и до, и после

приезда в Россию на европейских сценах. Гастроли трех итальянских трупп, выступавших в стиле комедии дель арте, явились мощным импульсом для развития русского национального театра и русской театральной критики. Императрица оказывает итальянским артистам воистину царский прием, предоставляя им дворцы русской знати и осыпая их дарами и почестями, развенчивая, таким образом, миф о варварских российских нравах. Анна Иоанновна настаивает на переводах итальянских сценариев на русский язык и сразу же после отъезда первой труппы Ристори изъявляет желание ангажировать ведущих итальянских артистов для русской придворной сцены прямо в Италии.

М. Феррацци отмечает, что интерес исследователей к итальянским музыкантам, выступавшим одновременно с комедиантами при русском дворе, часто отгеснял “на второй план все касающиеся драматических актеров и постановок комедий”¹, и успешно заполняет этот исследовательский пробел. М. Феррацци детально анализирует не только специфику импровизационной комедии и исполнительское мастерство итальянских актеров, но также залы, декорации и зрительский социальный состав. Автор уделяет особое внимание атмосфере дворцовой театральности и маскарадности в эпоху правления Анны Иоанновны, основываясь на воспоминаниях очевидцев, дворцовых документах, переписке и мемуаров вельмож, министров и актеров, выступавших на русской придворной сцене.

Иностранцы отмечают: “...всякому прилично одетому иноземцу, равно как и видным горожанам Петербурга, было дозволено при желании когда угодно посещать театр, да притом без малейшей платы, если только придешь вовремя, прежде чем караул не получит приказа никого больше не впускать”². Блеск и роскошь, свойственные русскому двору, потрясают и удивляют иностранцев. К примеру, английская гувернантка, приехавшая в Россию, чтобы поправить свое материальное положение, тонко подмечает, что русские аристократы знамениты “показной пышностью и парадностью”, заключая, что “в этом русский двор невозможно превзойти”³. Именно эта калейдоскопичность ярко и самобытно воссоздает на страницах книги не только сценическую, но и придворную культурную жизнь тридцатых годов восемнадцатого века. Стремление двора императрицы

¹ *Мариалуиза Феррацци*. Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны 1731—1738. М.: Наука, 2008. С. 27.

² Там же. С. 68.

³ Там же. С. 69.

Анны Иоанновны соответствовать в роскоши и просвещенности европейским дворам явилось мощным импульсом к активизации и дальнейшему развитию русского национального театра.

Главы, посвященные русской театральной культуре до появления трупп комедии дель арте и влиянию комедии дель арте на последующее развитие русского национального театра, ставят выступления трех итальянских трупп в более широкий культурно-исторический контекст. Именно этот панорамный обзор наглядно иллюстрирует силу воздействия комедии дель арте на русское сценическое искусство. М. Феррацци уделяет особое внимание театрально-исполнительскому искусству при Алексее Михайловиче и при Петре Первом, подчеркивая явное отсутствие в то время самостоятельной традиции зрелищного искусства на Руси. По восшествии на престол Петра Первого театр (в 1702 году) стал важным инструментом политической пропаганды и общественного развития, несмотря на то, что монарх не испытывал большого пристрастия ни к музыкальному, ни к драматическому искусству. Исторический обзор включает также упоминание о развитии и значении школьного театра на Руси на рубеже XVII—XVIII вв. и жанру интермедий: “Вводимые между действиями драм, представляемых при дворе или школьном театре, чтобы немного отвлечь от тяжеловесной поучительности, они состояли то в коротких речах на фоне вокальной или танцевальной музыки, то в стремительных фарсовых вставках, не обязательно связанных с сюжетом основной пьесы”¹. Именно жанр интермедий во многом подготовил русского зрителя к восприятию импровизированных итальянских представлений в стиле комедии дель арте.

Раздел книги, посвященный текстам итальянских сценариев “*canovaccio*”, разыгрываемых при дворе Анны Иоанновны, может быть использован исследователями и любителями театра как своего рода каталог, содержащий в себе подробный перечень импровизированных пьесок, их происхождение и краткое содержание. М. Феррацци подробно анализирует тексты с множеством волшебных превращений, любовных перипетий, бесконечных переодеваний, подчеркивая динамичность сценического действия. Автор уделяет особое внимание воздействию комедии масок на русских драматургов: “В обла-

сти профессиональной драматургии нельзя не упомянуть влияния, оказанного итальянскими комиками не только на театральные сочинения молодого А.П. Сумарокова, но и через них, — на большую долю продукции русских комедиографов второй половины XVIII в.”² М. Феррацци пишет, что русской комедии свойственно заимствование западноевропейских образцов, с последующим русифицированием итальянских комических персонажей-масок, а также использование множества сюжетных перипетий итальянских сценариев. М. Феррацци наглядно иллюстрирует такого рода заимствование на примерах комедий А.П. Сумарокова, Д.И. Фонвизина и анализирует ряд недоразумений, акробатических трюков и путаниц, присущих комедиям Н.В. Гоголя “Ревизор” и “Женитьба”. Отдавая дань увлечению образами и элементами комедии дель арте русскими модернистами, М. Феррацци завершает свой труд словами о том, что с приходом социалистического реализма интерес к комедии дель арте был официально заклеямен “как проявление декадентства и формализма”.

В приложении к монографии читатель ознакомится с текстом двух сценариев, разыгранных в Петербурге в 1734 и 1735 годах при дворе Анны Иоанновны, а также с архивными документами о деятельности итальянских трупп в России в 30-е годы восемнадцатого столетия. Уцелевшие тексты итальянских сценариев помогают представить, что именно происходило на сценических подмостках, живо воссоздавая взаимодействие театра и жизни. Подробная биографическая информация об актерах трех итальянских трупп, выступавших в России, иллюстрирует тот факт, что к моменту приезда в Россию некоторые итальянские актеры уже снискали славу на европейских подмостках. Одним из итальянских гастролеров на русских подмостках был знаменитый Антонио Сакки, который, по мнению самого Карло Гольдони, являлся одним из лучших исполнителей импровизированной комедии дель арте своего времени.

В заключение хочется добавить, что живость повествования и исследовательская информативность замечательной книги Мариалуизы Феррацци без сомнения вызовет читательский интерес не только у исследователей русской старины, но и у любителей русского и зарубежного театра, интересующихся взаимодействием русской и западных культур.

Ольга Симонова-Партан³

¹ Там же. С. 89.

² Там же. С. 157.

³ Профессор Колледжа Святого Креста (США).



Окончание. Начало на стр. 165

маленьких театров и студий. Так, спектакль “Нашиша мечта” по пьесе Я. Пулинович¹ (реж. Д. Салимзянов), показанный на фестивале, возник во время студийной работы. Актрисы (К. Волкова, Н. Веретенникова, М. Евстафьева) разложили монолог девочки-подростка из детдома на три голоса, превратив его в хор, требующий от мира справедливости. Этот прием помог наглядно продемонстрировать зрителям слои характера детдомовки, обычно воспринимаемого однобоко. На фестивале была представлена специальная программа “В фокусе: Дания”, составленная при участии Микаэля Рамлеза, художественного руководителя фестиваля “Караван” и директора одного из старейших детских театров Дании “Fair Play”. Датские спектакли показали, что они больше ориентированы на активное развитие воображения детей. Так, эпос “Беовульф” (одноименный спектакль Йеспера ля Кур Андерсена, театр “Теллинг”) пересказывается всего двумя актерами, одетыми в простые футболки и кожаные брюки. Из реквизита — старая лейка, которая при необходимости превращается то в нос корабля, то в грозное оружие или же разные музыкальные инструменты. Пересказ идет в стиле story-telling: не используется метод физических действий (действия только показываются, намечаются), но при этом актеры активно работают голосом и мимикой, так, что когда они “крутят на вертеле дичь”, можно почувствовать запах жареного мяса. В этой минималистической постановке есть и элементы интерактива. Актер показывал руками нечто, а дети должны были угадать, что некие “палки” на голове у мамы тролля Гренделя — это, на самом деле, косы. “А почему

они так торчат?” — спрашивал актер. Тут уже дети могли фантазировать что угодно. Танцевальный спектакль “Ручки, ножки, человечек” (театр “Aben Dans”) также решен в минималистичном ключе. Два автора и исполнителя в черных костюмах на пустой сцене перед началом объясняют зрителям особенности своего представления: “В этом спектакле нет истории. Здесь рассказывать будет само тело. И, может быть, у вас в голове родятся какие-то свои истории”. А после — под звуки ритмического дыхания, сопения, пения — их тела как будто соревнуются друг с другом. Кто-то лучше прыгает, а кто-то лучше бежит. Актеры исследуют друг друга, свои тела в разных состояниях — молодости и старости, усталости и активности, мужественности и женственности, — пока не превращаются в людей-киборгов, где продолжением их рук и ног становятся пластиковые тубы. Действие заворачивает, ускоряется, правда, слишком неожиданно заканчивается. Такой — телесный — театр необычен для российской публики, однако дети-зрители очень активно реагировали на телесные изменения актеров, каждый раз пытаясь угадать, кого или что в данный момент они изображают. Может быть, это птица, а может, и корабль... Обширной и не менее любопытной была и российская программа фестиваля. Из Петербурга привезли классику — два спектакля МДТ-Театра Европы Льва Додина: “Му-му”, которому исполняется вот уже больше двадцати лет, и “Снежную королеву” Г. Дитятковского. Порадовали и детские спектакли РАМТа — в программу “Большой перемены” включены две осенние премьеры, поставленные на малой сцене выпускниками Мастерской Сергея Женовача. Мариинский театр “Желтое окошко” представил спектакль

“Иваново сердце”, в свое время завоевавший Гран-при на Всероссийском театральном фестивале “Арлекин”. Его герой Ванька (Петр Зубарев) обиделся на то, что все называют его дураком, и отправился к заграничному доктору, чтобы стать умным. Однако по дороге выясняется, что Ванька — вовсе не глупый, а добрый и изобретательный чудаков, который богатству, власти и славе предпочел... свое сердце. Зубарев активно использует интерактивные приемы в своем представлении и перед началом спектакля доступно объясняет маленьким зрителям, чем театр отличается от всех остальных видов искусства. Театр “Кукольный дом” показал вольное переложение сказки Шарля Перро “Золушка” (лауреат высшей национальной театральной премии России “Золотая маска” в двух номинациях и обладатель нескольких Гран-при крупных международных фестивалей). Одна актриса (Элина Агеева) виртуозно справляется со всеми куклами, выполненными по старинной технологии из натурального дерева. Мастерство исполнительницы вкупе с заворачивающими своей красотой куклами, тонким юмором дают знакомой сказке новую жизнь. За развитием архетипической истории с интересом следят и взрослые, и дети. Оставалось только сожалеть, что посмотреть все спектакли “Большой перемены” было практически невозможно. Впрочем, родителям с детьми было легче: за ориентир они выбирали возраст ребенка, заботливо указанный в программе около каждого спектакля. В заключение хотелось бы отметить, что часть билетов на все спектакли была передана в социально не обеспеченные семьи, а некоторые из спектаклей были сыграны в московских больницах и детских домах.

Ильмира Болотян

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2009 г.