

## В ближайших номерах журнала:

Владимир Жеребцов “Памятник”

Светлана Козлова “Орест”

Николай Коляда “Баба Шанель”

Майя Тульчинская “Пазл”

Фестиваль “Любимовка-2010”

Максим Курочкин “Класс Бенито Бончева”

Андрей Стадников “Ботан”

Анна Яблонская “Язычники”

*Зарубежная драматургия*

Гарольд Пинтер “Теплица”

Эфраим Кишон “Брачный контракт”

*Из литературного наследия*

Бен Джонсон

“Вызов на турнир во время брачного праздника”,

“Новости из Нового Мира, обнаруженного на Луне”

Пеппино Де Филиппо

“Тот бандит — я”, “Суеверия... но я в них верю”

В каждом номере — рецензии на новые постановки современных и классических пьес, статьи о драматургии и драматургах, творческие портреты, беседы с мастерами, материалы по истории отечественной и мировой культуры...  
*...и многое другое.*

Выписывайте, читайте журнал

# “СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ”!

# Современная

# Драматургия

## В НОМЕРЕ

**АНДРЕЙ БЕККЕР, ЕЛЕНА СМОЛОВСКАЯ**  
“Неодолимая страсть Фундиковых”

**ТАТЬЯНА ВДОВИНА**  
“Доченька”

**GERMAN ГРЕКОВ**  
“Вентиль”

**АЛЕКСАНДР КАШТАНОВ**  
“Березовый сок”

**ЕВГЕНИЯ КИСЕЛЕВА**  
“Третий глаз”

**ОЛЬГА КУЧКИНА**  
“Девственники”

**АНДРЕЙ МЕТЕЛЬКОВ**  
“Порох”

**САША ПУХОВ**  
“Шуба”

**ИПАТИЙ ТЕПЛЕНЬКИЙ**  
“Тоси-боси”

**АЛЕКСАНДР ЮГОВ**  
“Машинист”

**МИКА МЮЛЛЮАХО**  
“Хаос”

**ГАСПАРЕ ДОРИ**  
“Долгий путь слонов”

*Из литературного наследия*

**ЖАН АНУИ**  
“Золотые рыбки”

Современная драматургия, 2010, № 4, 1-264

Драматургия

4•2010 Современная

4 октябрь-декабрь

# 2010

# Современная



Редакционная  
коллегия:

**Н. Мирошниченко**  
(руководитель)  
**А. Волчанский**  
(главный редактор)  
Р. Белецкий  
(отдел драматургии)  
П. Богданова  
(отдел критики и теории)  
В. Платонова  
(зав. редакцией)  
Г. Холодова  
(отдел истории  
и библиографии)

Редакционный совет:

М. Бартнев  
В. Бегунов  
И. Вишневская  
Е. Гремина  
В. Забалуев  
Н. Коляда  
В. Леванов  
А. Порватов  
И. Райхельгауз  
П. Руднев  
В. Ряполова  
В. Федорова  
М. Швыдкой

Драматургия

## In this issue:

*The Fundikov's Overwhelming Passion* by A. Becker, E. Smolovskaya. A forty-year-old bachelor makes time with his neighbor while his son, a senior high school student, falls in love with her daughter. Parallel relationships make an amusing development.

*Virgins* by O. Kuchkina. An unfortunate artist decided to make a splash by way of a scandalous violent act against a model who will sit for his new painting. This he needs a young virgin

*Valve* by G. Grekov. Fantastic story of a young man who rebelled against people making him do some obscure work: open and close a mystic Valve in his apartment. He has to pay dearly for his personal freedom...

*Plays from the contest Eurasia-2010*

*Dearest Daughter* by T. Vdovina. A couple is about to reunite with their daughter who was kidnapped years ago. They are excitedly preparing for the meeting and meanwhile their neighbors are making unceremonious attempts to interfere with their lives.

*Gunpowder* by A. Metelkov. The characters of this local antiutopia are members of one family for which weapons have become one and only means of solving problems.

*Third Eye* by E. Kiseleva. A woman invites home the director of an elite school where she plans to send her younger daughter. However, it turns out that this is a plot of her elder daughter who colluded with an impostor to make a buck.

*Birch Sap* by A. Kashatanov. Three episodes unravel the story of an age-long love of a woman toward a man who brought her only bitter disappointment.

*Fur Coat* by S. Pukhov. Mother and her thirty-years-old unmarried daughter are sorting out between themselves the clothes that remained after a sudden death of an elder daughter. Their argument is being broken by the deceased woman's ex who is claiming her expensive fur coat...

*Title-Tattle* by I. Tepleny. A student of the Institute of Culture comes to her peasant home for vacation. She dreams to break away from this petty, peevish "petticoat government" but her hopes may well be frustrated...

*Foreign Plays*

*Chaos* by M. Myllyaho (Finland). Three intelligent women are going through a middle-age crisis, ready to snap.

*Il lungo cammino degli elefanti* by G. Dori (Italy). A two-part absurdist drama offers various plots and characters; however, there are meaningful ties between them.

*Critique. Theory*

Reviews of Moscow and St. Petersburg premieres, including shows dedicated to the 65<sup>th</sup> anniversary of the Great Victory. Next follow: I. Safuanov's article about the Moscow tour of the Kolyada Theatre, overview of the shows of the International Chekhov Festival (T. Kupchenko), interview with playwright M. Durnenkov (S. Novikova) and director R. Tuminas (A. Mashukova), N. Yakubova's notes about the Contact Festival (Poland), research of the nature of conflict in contemporary plays (T. Zhurcheva), and T. Khakimov's thoughts about a young playwright P. Priazhko's plays.

*History. Bibliography*

*Les poisons rouges* by J. Anouilh. Materials dedicated to A. Chekhov's *Three Sisters* (reminiscences of actor L. Krugly, who played Tuzenbakh, about his collaboration with director A. Efros; B. Picon-Vallin's (France) research of productions by O. Krejca, a Czech director; B. Begunov's review of A. Yakhontov's collection of plays.

Над номером работали:

обложка — Г. Повагин  
верстка — А. Рябчиков  
корректурa — Е. Дорохова, Ж. Панченко

К сведению уважаемых авторов: рукописи не рецензируются, хранятся в течение года, по почте не возвращаются. Инсценировки не рассматриваются.

Адрес редакции: 107031, Москва, Дмитровский пер., 4, стр. 1. Телефон: (495) 625-46-48, тел./факс: 623-45-95.  
E-mail: moddrama@mtu-net.ru

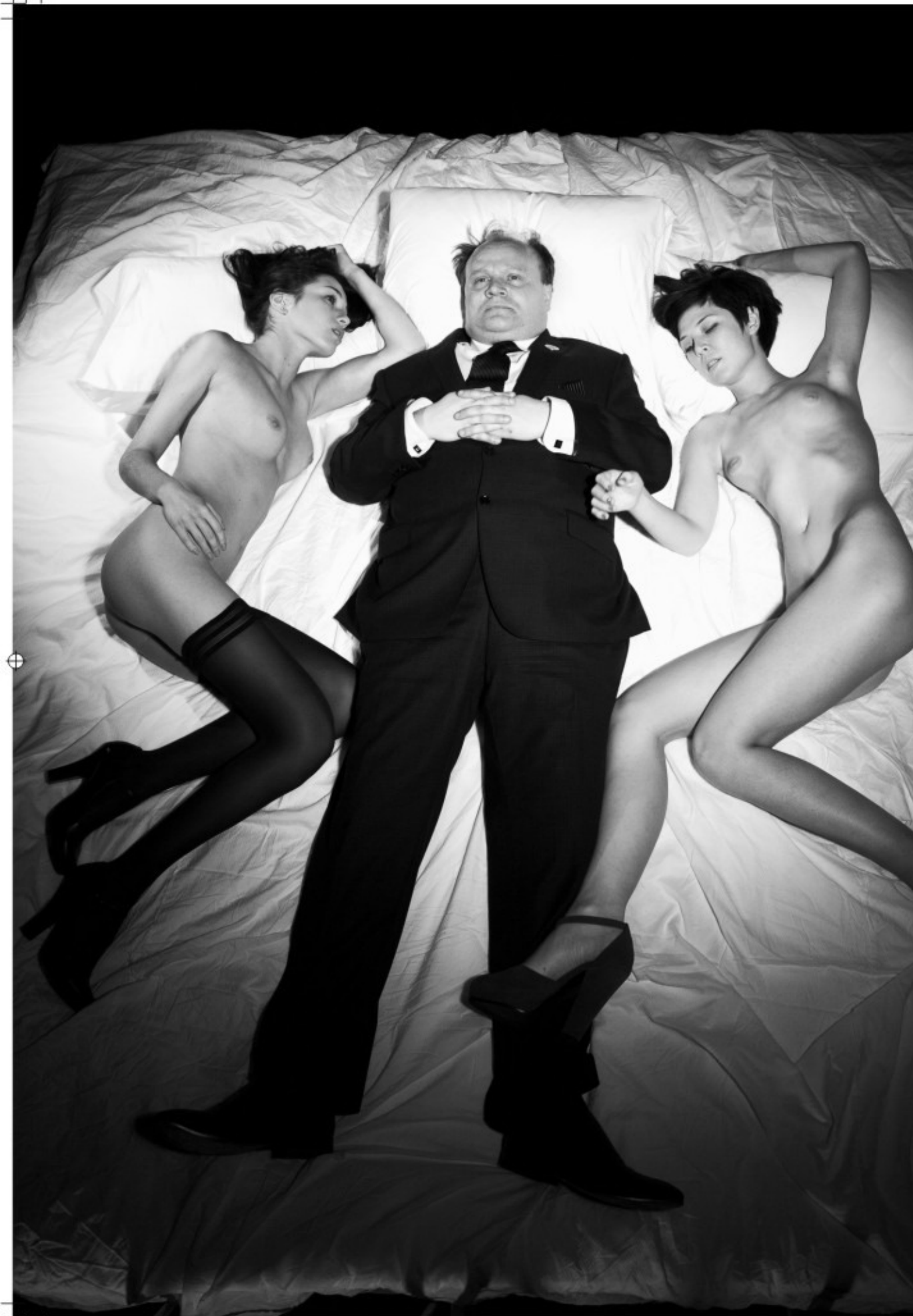
Формат бумаги 70x100/16. Офсетная печать. Объем 32,85 уч.-изд. л.  
Цена в розницу — договорная.

Издание зарегистрировано Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовой информации.  
Свидетельство ПИ № 77-7180 от 26 января 2001 г.

© Москва, "Современная драматургия", 2010

Номер отпечатан типографией ООО "ИПФ "Гарт"

Выпуск издания осуществлен при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям



ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

# Современная

4  
октябрь - декабрь  
2010

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

# Драматургия

		<i>Пьесы</i>
<i>Т. Вдовина</i>	4	<i>Доченька</i>
<i>А. Метельков</i>	18	<i>Порох</i>
<i>Е. Киселева</i>	29	<i>Третий глаз</i>
<i>А. Каштанов</i>	39	<i>Березовый сок</i>
<i>С. Пухов</i>	48	<i>Шуба</i>
<i>И. Тепленький</i>	54	<i>“Тоси-боси”</i>
<i>О. Кучкина</i>	65	<i>Девственники</i>
<i>А. Беккер,</i>		
<i>Е. Смолоская</i>	85	<i>Неодолимая страсть Фундиковых</i>
<i>Г. Греков</i>	101	<i>Вентиль</i>
<i>А. Югов</i>	115	<i>Машинист</i>
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>М. Мюллюахо</i>	123	<i>Хаос</i>
<i>Г. Дори</i>	142	<i>Долгий путь слонов</i>
	160—172	<i>Критика. Теория</i>
		<i>В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова,</i>
		<i>И. Болотян, О. Булгаковой, Т. Коростелевой,</i>
		<i>Т. Купченко, А. Тучинской)</i>
<i>И. Сафуанов</i>	173	<i>Свой язык</i>
<i>Т. Купченко</i>	179	<i>Почти без слов</i>
<i>М. Дурненков</i>	182	<i>“Драматург — это хороший лжец...”</i>
		<i>(интервью С. Новиковой)</i>
<i>Р. Тумина</i>	185	<i>“В Москве надо быть победителем...”</i>
		<i>(интервью А. Машуковой)</i>
<i>Л. Мульменко</i>	189	<i>Обстоятельства пьесы, или...</i>
<i>Н. Якубова</i>	191	<i>Польская мозаика</i>
<i>Т. Журчева</i>	195	<i>Природа конфликта в новейшей драме...</i>
<i>Т. Хакимов</i>	199	<i>Исчезновение горизонта</i>
		<i>История. Библиография</i>
<i>Ж. Ануй</i>	205	<i>Золотые рыбки</i>
<i>Л. Круглый</i>	235	<i>Мой сын Николай Львович Тузенбах</i>
<i>Б. Пикон-Валлен</i>	243	<i>“Три сестры” Отомара Крейчи</i>
<i>В. Бегунов</i>	261	<i>Ирония и горечь</i>
		<i>Хроника. Информация</i>
		203 (В. Б.), 262—264 (А. Тучинская, С. Козлова)

На обложке. Париж, Латинский квартал, Пантеон... (К публикациям на с. 204—234.)

2-я стр. обл. “Коммуниканты” Д. Ретрова (“Современная драматургия”, № 1, 2010 г.) в театре “Практика”. Люба — А. Ключева, Дмитрий Борисович — Б. Каморзин, Маша — Ю. Волкова. Постановка В. Агеева.

Фото А. Ковалева

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

## Урожай “Евразии-2010”: новые имена

Из года в год екатеринбургский драматургический конкурс “Евразия” при “Коляда-театре” отбирает свежие интересные пьесы из большого потока (в 2010 году на конкурс пришло 530 текстов). Конкурс мыслит себя как профессиональный трамплин: от нового текста к постановкам, и в этом смысле результативность “Евразии” очевидна — к шорт-листу, лауреатскому списку прислушиваются многие театры России и ближнего зарубежья, повторяют его селекцию. Сегодня, при крайне обширной драматургической деятельности (огромное число семинаров, чток, лабораторий по всей России) самый неправильный путь — отделять драматургическую жизнь от сценической, ставить их в параллель. “Евразия” в этом смысле всегда была конкурсом практического применения, и Николай Коляда немало делает для пост-промоушена пьес-победителей, хотя, возможно, и слова такого он не знает.

Но и редакция “Современной драматургии” леностью, нелюбопытством и инертностью не отличается. По простому пути не идет, не печатает тупо пьесы-победители, а сама составляет свой выбор из предложенного “Евразией” шорт-листа, порой обходя абсолютных фаворитов по той или иной причине, в том числе по несогласию с общим мнением. Вот такой строптивый и гордый характер у журнала, демонстрирующего, кстати, аналогичный подход по отношению к любому драматургическому конкурсу. В данном же номере идея альтернативного отбора — представить только новые имена, только абсолютных новичков в драматургии, чьи пьесы, быть может, еще несовершенны, но потенциально интересны.

В 2010 году на “Евразии” победили в основном драматурги-женщины: в списке лауреатов только двое мужчин. И темы пьес, и персонажи в основном женские — это видно и по подборке тех шести пьес, которые опубликованы ниже. Матриархат в современной пьесе можно трактовать по-разному: можно говорить и об усталости от мужского брутализма Пряжко, Клавдиева, братьев Дурненковых, и о дефиците женственности в жестоком современном мире, и о том же явлении на театральной сцене, предпочитающей сегодня “мужской” режиссерский стиль актерской, “женской” стихии. Так или иначе, женская линия в современной пьесе благополучно продолжается: в 2000-е после Садур, Греминой и Драгунской пришли Анна Яблонская, Ярослава Пулинович, Ольга Погодина и Наталия Мошина, а теперь подросло и следующее поколение.

Евгения Киселева в “Третьем глазе” рассказывает историю из провинциальной жизни, полную депрессии и безнадеги. Мать приглашает директора элитной школы к себе домой, готовая на все, чтобы младшая дочь училась хоть немного получше и могла рассчитывать на лучшее будущее. Киселева использует отлично схваченные формы современного бытового языка, это чудное “щебетание”, “щелканье”, язвительную перебранку сомнений, чтобы показать всю отчаянность щекогливой ситуации. Под водочку и веселый разговор младшая дочь вяло демонстрирует все то малое, на что способна; директор пьянеет и наглет, чувствуя себя хозяином положения, а мать выбивается из сил, чтобы вымолить у проклятой судьбы хотя бы одно снисхождение. Но ситуация эта оказывается блефом, как и вся жизнь, которую человеку не под силу ни обмануть, ни умиловить. В финале — потрясающий монолог матери, которая вместо проклятий и ненависти раздражается “криком любви”, любви как единственного наследства, которое только и может она передать своим двум дочерям. Мать отдает любовь, себе ничего не оставляя и себе же ничего не вернув.

В “Доченьке” Татьяны Вдовиной тот же настрой, та же интонация. Без вести пропавшая семнадцать лет назад девочка возвращается домой. Мы не застаем на сцене момента возвращения, мы только свидетели реакции родителей, соседей — видим отраженным светом внезапное, неожиданное чудо. Появится и заговорит Доченька только в конце пьесы, и в этом абсурдном диалоге, напоминающем общение родителей Грегора Замзы с их переродившимся

сыном, проявится вся пропасть между ними: глубина непонимания выбора между свободой и страхом. Они ждали свою маленькую девочку, а получили незнакомое, весьма аутичное существо. Эта пьеса, пожалуй, — метафорическая загадка. Здесь речь идет не только о бытовой истории, пьеса предполагает множественные трактовки, например, о взаимодействии прошлого и настоящего, о том, как нелегко принять прошедшее обратно, как нелегко встроить навсегда потерянное в уже сложившееся настоящее. Здесь есть разговор и о “вымывании” молодежи, о демографическом кризисе российской глубинки, о том, что дети могут раз и навсегда из мира, лишенного перспектив, и точно так же внезапно вернуться, прося или требуя нерастраченного внимания к себе.

В лихо и легко написанной пьесе Александра Каштанова “Funny and magic girls” (публикуется под названием “Березовый сок”. — *Ред.*) три картины — три встречи любовников: первая, промежуточная и последняя, разделенные годами разлуки. Диалоги легки и воздушны, нежные, тихие, стремительные, рассчитанные на сочувствие и эмоциональное подключение. Но, несмотря на видимую легкость, это пьеса о разочарованиях. О том, как увлечение сменяется охлаждением, и какой длительный путь нужно прожить человеческой душе, чтобы примириться с очевидностью: “Ты одинаковый, ты такой, как все”.

Андрей Метельков написал “Порох” в жанре антиутопии. Драматург показывает абсурдный и дегуманизированный мир свирепой войны всех против всех. Представьте себе образ жизни, в которой оружие стало не только нормой, но и нормативом, стандартным способом вынудить отношения в отдельно взятой семье.

Еще одну семейную историю рассказывает Саша Пухов в короткой пьесе “Шуба”. Жутко, неотвратимо сходит с ума мать, потерявшая старшую дочь, наблюдающая, как на ее глазах распадается и дурет семья, и в этом постепенном, медленном нисхождении в ад заключен неисповедимый женский рок, преследующий и настигающий внезапно.

И в пьесе Игнатия Тепленького “Отель “Калифорния” (публикуется под названием “Тоси-боси”. — *Ред.*) тоже расположилось “бабье царство”. Лерка, или как ее называют родные “эта Кустурица”, пытается вырваться за границы своей семьи, уйдя в мир творчества, глубоко чуждый нравам ее дома. Вернувшись домой на каникулы, она понимает, что вырваться до конца не удастся никогда: это “бабье царство”, одинокое, неустроенное, бранчливое, всегда останется с ней, как родная кровь. Несчастливая судьба передается по наследству.

**Павел Руднев**

### **Победители Восьмого Международного конкурса драматургов “Евразия-2010”**

#### ***Номинация “Пьеса на свободную тему”***

Первая премия: Семен Киров, “Папка”

Вторая премия: Роберт Орешник, “Пиявка”

Третья премия: Екатерина Васильева, “Там, за Ладожским озером”

Специальный приз жюри: Светлана Якина, “А бабки не спят ночью”

#### ***Номинация “Пьеса для большой сцены”***

Первая премия: Ярослава Пулинович, “Над Ебургом. По млечному пути”

Вторая премия: Евгения Киселева, “Рай”

Третья премия: Татьяна Вдовина, “Доченька”

Специальный приз жюри: Вадим Леванов, “Кровавые барыни Дарьи Салтыковой...”

#### ***Номинация “Пьеса для детского театра”***

Первая премия: Анна Штепина, “Царь Тарас и его семья”

Вторая премия: Хельга Андерсон, “Три сказки о смерти”

Третья премия: Анна Богачева, “Бабушка напрокат”

## С возвращением!

*Нормальные люди не читают сборники пьес.*

*Нормальные люди смотрят уголовные сериалы по телевидению и очень редко ходят в театр на спектакль, где играет артист, которого постоянно показывают на экране.*

*При всем этом нормальные люди постоянно ругают сегодняшние театр и кино, говоря, что раньше было лучше.*

*Театр и кино непрерывно изучают вкус нормальных людей, чтобы знать заранее, что им понравится, и изготовить именно то, что им по вкусу.*

*От такого общения обе стороны тупеют и опускаются ниже верхнего предела преисподней.*

*Самое время подумать о спасении, а то ведь вовсе самоуничтожимся.*

*А спасение в том, чтобы литература, которую не читают нормальные люди, но которая все-таки существует, соединилась хоть как-то с экраном и сценой.*

*С этим мрачным предисловием перехожу к самому предисловию, предваряющему публикацию пьесы Ольги Кучкиной “Девственники”.*

*Кучкина — журналист, эссеист, писатель, действительно известный, и действительно заслуженно известный. Обойдемся без цифр, но я Ольгу знаю давно, очень давно. Литературное ее творчество ценю и уважаю. То, что Ольга Кучкина от журналистского интереса к театру перешла к драматургии, было для меня в свое время неожиданностью.*

*Потом она перешла к прозе и вот опять неожиданно вернулась в драматургию.*

*Внезапности поворотов оказались благотворными для Ольги. И уже в ближайшее время могут оказаться благотворными для действующего театра.*

*Нормальный человек, составляющий 90 процентов любителей искусства, перекармлен макулатурой. Нужно усилие, чтобы поднять планку, изменить уровень разговора.*

*Предыдущая пьеса Ольги Кучкиной, “Марина”, которую я читал, удивила и обрадовала меня. Такое смелое вторжение в психологию и общение сегодняшних гениев, я бы так сказал, предъявление их взаимоотношений массовому зрителю — это поступок. Это — прекрасный материал для крупных актеров.*

*Далее пошла целая цепь новых драматургических произведений Ольги Кучкиной.*

*Ее вещи — это всегда поиск новой формы. Поиск трудный. Автор идет новыми путями, ищет новые подходы именно к нынешнему зрителю, не предавая всего того, что накоплено десятилетиями поисков в литературе.*

*Мне кажется, каждая пьеса Кучкиной опровергает предыдущую ее пьесу. Но именно это привлекает меня к ней.*

*Сегодня вашему вниманию предлагается пьеса “Девственники”.*

*Скажу как актер, как режиссер: эту пьесу можно ставить, можно играть. С этой пьесой можно найти внезапный, взрывной контакт с сегодняшней публикой.*

*Не буду заниматься анализом. Пожелаю вам увлеченного чтения и, естественно, полной свободы выбора ваших мнений.*

*А Ольгу Кучкину, действительно, радостно поздравляю с возвращением в драматургию.*

**Сергей Юрский**

## Два в одном

*Друзья моей молодости, Елена и Андрей, написали пьесу, почти обреченную на антрепризный успех.*

*Люди они театральные, знающие требования к драматургии не теоретически (пьесы в постановке Андрея уже с успехом идут в московских театрах, а вместе с Еленой они, в свободное от совместной жизни и писаний время, ведут театральную школу для взрослых) — вот и лирическая комедия эта написалась у них такая, что играть и ставить ее будет — одно удовольствие.*

*Или два удовольствия — если они и ставить будут вместе.*

*Комедия — с характерами, с языком, с композицией. И без ложной многозначительности, так портящей этот легкий и такой трудный в исполнении жанр...*

**Виктор Шендерович**

## Немного подробностей

*Один из авторов, Андрей, некогда печатал у нас в журнале подборки очень смешных драматургических пародий под общим заголовком “Абсурд театра” (№ 2, 1993 г. и № 2, 1996 г.), а потом, в № 3 за 1997 г. интересно рассуждал на эту тему в пространной беседе, озаглавленной “Зеркало для божьей, или Как маргиналы себя утешают”. Через много лет возник на нашем горизонте в новом качестве, сочинив, уже вместе с Еленой, первый драматургический опус — “очень китайскую сказку” “Храбрый Цзы Цун и хитрый Цзы Бэнь”, опубликованную нами в журнале “Мир детского театра” (нерегулярное — иллюстрированное, цветное, глянцевое — приложение к “Современной драматургии”, если кто не знает). Но писать вместе они начали раньше, издали “ретроантидетектив” “Это преступление никогда не будет раскрыто” (М.: АСТ, 2007). У Елены к тому времени уже был сборник стихов и несколько премий на поэтических конкурсах. Руководя вот уже десять лет театральной школой, наши авторы преподают актерское мастерство, проводят мастер-классы и тренинги и даже вместе ставят спектакли, но, в отличие от общих литературных занятий, делают это под своими “девичьими” фамилиями, хорошо известными в театральном мире.*

**Редакция**

# Критика. Теория

В пьесе и на сцене

## Воспоминания для будущего

### Спектакли к 65-летию Великой Победы

*В год исторического юбилея в нашем обществе неизбежно обострились споры о том, “как все было на самом деле” и “в какую цену обошлось”. Но суть, наверное, не в этом, не в выяснении, у какого поколения вернее его правда.*

Суть — не в своем, особом направлении взгляда на прошлое и на новые знания о нем, а в том, чтобы молодые и взрослые поколения, “отцы и дети”, признали и приняли правду житейского и духовного опыта друг друга и смогли объединить этот опыт в настоящем и передать его в будущее. “Все, что было не со мной — помню...”. Собственно, это и есть “восчувствование” опыта предыдущих поколений. И этим определяется суть актерства и театрального творчества...

В преддверии Девятого мая Татьяна Дорони́на поставила во МХАТе им. М. Горького знаменитую пьесу Константина Симонова “Так и будет!”

Художник В. Серебровский выстроил на сцене добротную, точную, подробную декорацию квартиры крупного архитектора Савельева. Вернее, архитектор сюда вселен с домочадцами, поскольку его жилье уничтожено бомбежкой, а хозяин этой квартиры вместе с семьей сгинул еще в начале войны. События разворачиваются весной 1944 года, когда наши войска уже вошли в Венгрию. По ходу дела звучат сводки с фронтов. Но здесь обстановка — самая мирная, и все словно бы обращено в будущее: как отстроится страна, и как будем жить после войны. И тут объявляется бывший хозяин этой квартиры, бравый полковник Иванов. И между ним, вдовцом, и Ольгой, дочерью архитектора, завязывается... нет, легкомысленное словцо “роман” тут не подходит... рождается та симпатия родственных душ, которой не нужны слова и объяснения и которая словно пробуждает умершие надежды и возрождает после всех потерь и потрясений к новой жизни. По сути, это ведь сюжет о соблазне. Ибо как соблазн воспринимают Ольга и Иванов возникшую симпатию. И они не хотят, чтобы это проходило по категории “война все спишет!” Дорони́на поставила нежный, теплый, увлекательный спектакль. Здесь в нерасторжимом сплаве и гармоничном

равновесии сосуществуют юмор и трепетность, лирика и философствование, тема любви и тема преодоления катастрофы. Конечно, временами есть и повышенная пафосность, и избыточно темпераментный “шикарно-красивый жест”. Но в общем-то, все это вполне органично вписано в конкретику облика и поведения персонажей. Есть тут и чисто “культурологические удовольствия”: например, когда, сидя на диване, Иванов закуривает трубку, он становится очень похожим на Константина Симонова. А когда чуть позже адъютант полковника, Каретников, наигрывает на пианино знаменитый “Случайный вальс”, то и он выглядит, как ожившая фотография писателя... Интересны здесь все: и В. Клементьев — Савельев, и Т. Миронова — фронтовой врач, мудрая “мама всех воюющих мальчишек”, и А. Дмитриев — управдом Чижов, и, конечно, главные герои, А. Самойлов — Иванов и И. Фаина — Ольга. Они подкупают человеческой теплотой, искренностью и точно обрисованным (вслед за автором пьесы) стремлением меньше всего говорить об ужасах войны, но — с надеждой на будущую мирную жизнь. Окружающим сомнения Иванова и Ольги кажутся порой смешными, порой даже нелепыми. Но эти двое, хорошо понимая, как много человеческого “списала” и исказила война, хотя, чтобы их общее чувство и — если так случится — их общая жизнь строились на предельно чистых и честных основаниях. Этой романтической готовностью к самоотречению преодолевается все то нечеловеческое, что навязала людям война...

А сейчас придется сделать “шаг в сторону” — к другому поколению, чтобы затронуть тему восприятия темы войны современной нашей молодежью.

Дмитрий Гудков, актер московского молодежного театра-студии “Дали”, сочинил



и поставил композицию “Во дворе играют дети”.

Правда, тут литературный материал связан с Первой мировой войной: композиция по произведениям русских и зарубежных писателей и поэтов начала XX века строится вокруг военной прозы Э.-М. Ремарка. Но проблематика пьесы и сюжетики спектакля выявляют то, как воспринимают любую войну наши юные современники. Несколькими точными деталями обрисованы двор и улица — как знак единого огромного мира, где дети играют и взрослеют среди забот взрослых людей. Вот старшего из парней “всем миром” снаряжают на войну. Вот он вернулся на побывку. Узнает, что кто-то из друзей погиб, а кто-то пришел на костылях. Черда “мирных” сцен — игры, выпивка, жениховство, встречи-споры с ветеранами — окрашена тем, что идет война. Любого из юных и взрослых она в любой миг может вырвать из жизни двора и улицы... Вот уже новое подросшее поколение собирают на фронт. Спектакль у Дмитрия Гудкова (как и пьеса) получился неровный, спорный. Но ясно читается главная мысль: не важны “высшие политические категории” — кто развязал войну, а кто спровоцировал; кто первым напал, а кто защищался. Не важны и личные свойства: кто плох, а кто хорош. Важно, что всех, одного за другим, перемалывают жернова войны: калечат и убивают молодых, несут горе их близким...

Не раз уже отмечалось: современные молодые европейцы (и наши россияне) ощущают тотальность войны как катастрофу, вселенское бедствие. Всеобщее “военное состояние” — как данность, как особый, но быт — это, скорее, понятно тем, кто в азиатских странах поколение за поколением живет во “фронтных” условиях. Замечалось и то, что наши подростки воспринимают ситуацию “герой, окруженный врагами-захватчиками, себя и их взорвал гранатой” — как аналог поведения террористов, шахидов.

Иное, углубленное знание о Великой войне, которое пришло в массовое сознание в нашей стране в последние десятилетия, наш театр пока осваивает с трудом.

Кино оказалось оперативнее. Можно вспомнить фильм “Кукушка” — здесь расклад человеческого и идейного противостояния, на уровне быта, сильно отличается от прежних официозных, “привычных” трактовок. А новый фильм “Брестская крепость” вообще представляет войну как массовое уничтожение людей в военной и в гражданской одежде. И никакой пафосно-героиче-

ской жертвенности в этом нет — просто отвратительная в своей случайности, неотвратимости и почти бессмысленности гибель “малых сих”.

Но театр не хочет дегероизировать и обесмысливать опыт Великой Отечественной. Вернее, “люди театра” не готовы снижать уровень и масштаб образного осмысления того, что “транслирует” опыт той ушедшей эпохи в нашу современность. А еще точнее, сама специфика театрального художественного языка, сама природа театра не дает снижать планку и упрощать разговор: пространство театрального действия — само по себе предельно сгущенная и обобщенная метафора пространства бытия. И “простенько о сложеньком”, как ни пытайся — а не получится. Да, пока очень немного появилось пьес, пытающихся трактовать эту тему по-новому. Но спектакли такие есть. Их создатели и участники принимают неизбежность жертвенного и героического в военном быту и пытаются понять и осмыслить это как особый, возвышающий, ценный для многих поколений духовный опыт. В том числе — и опыт становления юной личности.

Ольга Лебедева в подмосковной Лобне с выпускниками актерского отделения Московского областного колледжа искусств поставила спектакль “У войны не женское лицо” по книге Светланы Алексеевич. Эта своеобразная хроника превращения “мирных”, обычных девчонок в стойких бойцов. Актрисы — практически ровесницы своих героинь. Для них так же, как для тех девчонок из военных лет, — все впереди. Они вступают в жизнь. Учатся какому-то делу. Учатся любить. Строить семью. Дом. Вернее — у нынешних все впереди. А у тех жизнь смешалась с войной. Постановщик строит действие как череду фронтных и тыловых, боевых и окопных будней. Первый бой и первый выстрел в человека, скоротечный “окопный роман”, наворачивание портянок и баня под обстрелом — все уравнивает, что это — повседневный быт. Быт, в котором тебя завтра может не быть. Новобранцы и ветераны уравниваются тем, что тебя ловит смерть — и ты убиваешь. И многие нормы мирной жизни больше не кажутся незыблемыми... Спектакль сделан просто, все внимание — поведению и переживаниям героинь. Режиссер и юные актрисы всеми силами стараются избежать возвышенного пафоса и мелодраматического надрыва (хотя и не всегда это им удается). Каждой актрисе нужно играть по нескольку персонажей и — поскольку все они в гимнастерках, пилотках, касках, шине-

лях, галифе и сапогах — то самобытность каждого можно передать только ярким индивидуальным жестом, точным штрихом поведения и речи. И вот тут-то, в этих добротных актерских работах, выступает истинный, хотя и скрытый пафос спектакля: эти воительницы, санитарки, связистки, разведчицы, становясь умелыми боевыми подругами, не превращаются в безликую массу: ни в “пушечное мясо”, ни в одинаковых, как роботы, вояк. Они стремятся, вопреки всему, сохранить, каждая себя — как самобытную личность, сохранить в себе человечность и чуткость души. Они принимают неизбежность самопожертвования на войне, но не считают себя жертвами и не хотят быть ими. И тогда надежда не умирает...

Истинно героическое — не в пафосном жесте, не в красиво выкрикнутых словах. И не только в том, чтобы броситься на пулемет или под танк. Не склониться перед жестокими обстоятельствами, преодолеть свой страх, боль и слабость и помочь другому в этих обстоятельствах — вот основы мужества и начала героизма. Об этом — спектакль Анастасии Антоновой “Альпийская баллада” по повести Василя Быкова в молодежном театре “Папирус” подмосковного города Ступино. Кстати, в сезон, предшествующий 65-летию Великой Победы, к “Альпийской балладе” (как и к пьесе “Так и будет!”) обратились многие “маститые” театры и молодежные студии. К этому сюжету возможен, естественно, разный сценический подход. Антонова принципиально сосредоточилась на том, что ее спектакль — о первой юношеской любви.

Действие разворачивается буквально на пятчке. Три небольших объемных выгородки “изображают” скалы. Перебивка света и та или иная траектории движения персонажей вокруг “скал” — и вот вам перемена времени и места. Условный прием развертывания действия органично сплетается с безусловным, тонко выстроенным по законам психологического реализма поведением и общением главных героев — Ивана и Джулии. Обстоятельства — ужасны: чужая страна, бегство из концлагеря — случайная удача, охранники идут по следу с собаками, холод на горной тропе, голод. И они так чужды друг другу — простой русский парень, “советико”, и балованная, капризная девочка из богатой итальянской семьи. Но все равно — это история о первом чувстве. О том, как в них просыпаются мужчина и женщина; как в мужчине и в женщине рождается не просто интерес, но доверие и уважение друг к другу. Они рассказывают о своей прошлой жизни — раскрывают и “рассказывают” себя.

Он — не видевший поводов для бунта, просто живший. И даже когда накатило лихолетье, попал в плен, бежал — все равно его “несло” течением обстоятельств. И сейчас он думает лишь о том, как выжить. А она — бунтарка в своем мире, против любой нечестности, любого конформизма, соглашательства — и родительского, и социального. Она их общую борьбу за то, чтобы выжить, интуитивно понимает как сражение с абсолютным злом. И ее женское естество толкает и побуждает полюбившегося мужчину к подвигу. К осмысленному подвигу! Вот в чем и как девочка становится женщиной. А мальчишка — мужчиной и героем. Лишь после этого они оказываются в объятиях друг друга. (Проявив этот сквозной мотив быковской повести в своем спектакле, Антонова, кстати, невольно указала, что в этой прозе Быкова ощущалось чиновниками от культуры и литературы как бы “антисоветским”.) И только после этого они оказываются в объятиях друг друга.

Под внимательным, бережным руководством режиссера молодые артисты Никита Никитин (Иван) и Елена Викторова (Джулия) выстраивают отношения своих героев на тончайших нюансах, неброских, нежных, трепетных, нигде не педалируя и не переживая чувство. Здесь нет и даже и намека на борьбу с соблазном во имя высших откровений (как во мхатовском “Так и будет!”). Телесное сближение героев происходит целомудренно и естественно — потому что души их стали единым целым. И это сближение — их высший вызов чудовищным обстоятельствам, во имя будущей жизни и надежды. Их отношения трепетны, и в этой трепетности — высшая мудрость и мужество...

Наверное, не случайно, что постановщицей спектаклей “Так и будет!”, “У войны не женское лицо” и “Альпийская баллада” — опытейшие актрисы. Как режиссеры, они действительно “умирали в артистах”. А точнее сказать — чисто по-женски бережно и чутко вели и своих актеров, и их персонажей сквозь перипетии их судьбы. Они стремились рассказать о том, что люди во время катастрофических потрясений — не безликая масса, не “винтики”, не “маленькие человеки”. Что самоотверженность и жертвенность, мужество и героизм — даже, когда они неброски и незаметны и не сопровождаются фанфарами и барабанным боем — не безлики.

И вот что еще надо отметить, как важное “обстоятельство смотрения” этих спектак-

лей.

На спектакле “Так и будет!” в зале — люди разных возрастов. Причем, тут и молодые семьи, и взрослые с детьми — подростками и юношами, и просто немало молодых людей.

“Молодежные” спектакли Лебедевой и Антоновой с увлечением смотрели не только друзья и ровесники исполнителей, но и вполне взрослые, семейные, зрелые зрители. И очень внятно ощущалась атмосфера зрительского единства на этих спектаклях, дух общности и цельности переживаний зрителей разного возраста и житейского опыта.

Татьяна Доронина, Ольга Лебедева и Анастасия Антонова — люди разных поколений и взглядов. А артисты театра “Папирус” и выпускники актерского курса в Лобне — и вовсе юны. Их сценический опыт, их взгляды и человеческий опыт — очень несхожи с опытом зрелых мастеров МХАТа им. М. Горького. Но решив рассказать о Великой войне, они пошли близкими путями: смысл и суть мощных трагедийных событий, их опыт, их “послание будущему” измеряются не лозунгами и идеями, а личностями, человеческими душами и судьбами.

Валерий Бегунов

## Лоханувшиеся на Пастернаке

### “Истребление” К. Драгунской в “Театре.doc”

*На “Истребление” трудно написать более-менее внятную рецензию, поскольку для публики вся соль как раз в том, чтобы она вообще ничего не знала о спектакле. Поэтому за рамками статьи останутся форма показа и тонкая работа со зрительским восприятием (режиссер Ольга Лысак). Для интриги достаточно будет сказать, что “Истребление” — это одна большая провокация, которая коснется каждого в зале.*

Первое, что зритель увидит, это удивительно точное по манере исполнения “выступление” маленьких гопников и гопниц, с трудом “пережевывающих” стихи Пастернака. Горе-школьники готовятся к ЕГЭ, зубрят тексты из “Ста сочинений”, вроде “Образа березки в поэзии Есенина”, и пытаются читать наизусть. В итоге даже всем известное и прочно вбитое со школьных времен “Гул затих. Я вышел на подмостки...” абсолютно теряет смысл. Подобное остранение (в значении “создание особого восприятия предмета”) и смешно, и страшно одновременно, поскольку отсутствие смысла в вещах, которые давно были осмыслены, описаны и приняты как некие культурные аксиомы, пугает.

Темы, с которыми работает Ксения Драгунская, более чем актуальны и в какой-то степени документальны. Это, во-первых, ЕГЭ, о котором старшеклассники успели создать немало “страшилок”. Фраза “У тебя плохой ЕГЭ” звучит для них примерно как “У тебя СПИД”. А одна девочка “лоханулась на Пастернаке”, не сдала ЕГЭ и... повесилась. А другой мальчик не сдал ЕГЭ и... Ну и так далее. Пастернаком пугают, Пастернака не понимают, Пастернак — что-то далекое и не имеющее никакого отношения к реальности.

Поверхностность восприятия классических текстов, полная отчужденность от них — еще одна тема спектакля. Только если “детки”, этот “генетический мусор”, в ка-

кой-то степени очаровательны в своем незамутненном состоянии, то взрослые (учителя, православный психолог Сергей Борисыч да и сам министр образования, выдумавший ЕГЭ) представлены ходячими наборами штампов. Так, психолог пытается вдолбить мальчику и девочке, запланировавшим убить министра-ЕГЭшника, простую истину, что “убивать нельзя”, но все его доводы звучат нелепо, поскольку никак не подкреплены внутренне. И под финал Борисыч раздражается страстным матерным монологом, звучащим гораздо более убедительно.

В целом “Истребление” — своеобразный пародийный приговор нынешней системе преподавания, и особенно — преподаванию литературы. И сборники школьных готовых сочинений, и само школьное образование поставлены в один ряд. И то, и другое — халтура. Такое обобщение, увы, имеет под собой основания. Известный поэт с трагической судьбой остается для детей кем-то, “про жирафа который”, да и, вообще, расстрелянные поэты для них как кость в горле, их “учить наизусть заставляют”.

Самое интересное, что при всей дикости ситуации для школьников достаточно сильные социальные установки, диктующие, что “по литературе ниже “четверки” иметь просто неприлично”.

Драгунская подает темы “шершавым языком плаката”, но как еще показать грядущее (или

уже настоящее) проникающее одичание нации? Ведь чтобы истребить некое человеческое сообщество, достаточно лишить его языка и культуры. И зритель убедится в этом на собственной шкуре, когда его комфортное существование в зале будет поставлено под вопрос.

В финале спектакля девочка-героиня (Е. Клепцина) сообщает, что скоро школы вообще отменят. Будут только “Курсы обходчиков газопроводов”, обязательные для всех. А зачем обходчикам газопроводов Пастернак? Красноречиво. Точно. Грустно.

Ильмира Болотян

## Уважаемые товарищи взрослые... и дети

### *“Агата возвращается домой”* *Л. Горалик в театре “Практика”*

*Этот спектакль поставлен по одноименной сказке-притче писательницы Линор Горалик. Его предполагаемыми зрителями станут “взрослые от восьми лет” — таков возраст и самой девочки Агаты, главной героини спектакля. Постановка осуществлена совместно пермской “Сценой-Молот” и театром “Практика”, двумя режиссерами — Филиппом Григорьяном и руководителем “Практики” Эдуардом Бояковым. Главную героиню — девочку Агату восьми лет — играет Алиса Хазанова (в Перми эту роль исполняет актриса Алена Котова).*

Агата в спектакле Боякова и Григорьяна — первая роль на театральной сцене Алисы Хазановой, профессиональной балерины и хореографа-постановщика, имеющей опыт актерской работы в кино. Сама о себе актриса говорит как о человеке, открытом любым видам творчества. И Алиса Хазанова, и автор сказки Линор Горалик какое-то время учились и работали за пределами России, но осуществление творческой карьеры каждая из них решила связать с нашей страной. Их встреча в совместном проекте театра “Практика” “Агата возвращается домой” — успешная веха на профессиональном пути этих двух молодых талантливых женщин.

По сюжету сказки, оставшаяся одна дома скучающая девочка Агата, очень ответственная и самостоятельная, несмотря на свой невеликий возраст, не зная, чем себя занять, без разрешения взрослых уходит из дома, и вскоре с ней начинают происходить невероятные события.

В начале спектакля хрупкая Алиса Хазанова в строгой серой плиссированной юбке, в очках и с указкой в руке, действительно похожа на серьезную и считающую себя очень ответственной и взрослой маленькую девочку. Как ребенок, играющий в учительницу, она перелистывает страницы поставленной на специальную подставку книги с картинками, иллюстрирующими ее рассказ. (Сказка поставлена как моноспектакль, актриса разыгрывает ее текст, произнося реплики не только за Агату, но и за других героев этой истории). Вот это — Агата. Это — зимний лес. А это бесенок, которого девочка неожиданно для себя в этом лесу повстречала. Оказывается, по известным сказочным правилам, пойманный бесенок не

имеет права просто убежать от нашедшего его человека, если только этот человек не отпустит его сам. Но, сумев перехитрить умную девочку Агату и пообещав ей клад в обмен на свою свободу, маленький пленник привез ее на собственной спине в волшебный стеклянный лес, в гости к своему отцу, взрослому Бесу. Бес-старший играет с Агатой в ладоши, и в процессе этой игры Агата приобретает ни с чем не сравнимое чувство собственной силы и значимости — это ощущение очень нравится девочке. Бес предлагает Агате на выбор три волшебных кольца, надев любое из которых, Агата без труда приобретает сверхчеловеческие качества. Отказавшись от двух, Агата соглашается принять третье кольцо, но затем, пройдя через болезнь и через мучительные сомнения, находит в себе силы от подарка отказаться. Здесь уже героиня Алисы Хазановой предстает не играющим во взрослого маленьким ребенком — пластика тела и рук актрисы передает и бессилие перед соблазном, и недетскую борьбу с ним внутренне выросшей девочки.

Небольшой по продолжительности моноспектакль создан с потрясающей тщательностью и выдумкой. Световые эффекты переносят больших и маленьких зрителей, например, в красиво подсвеченный стеклянный лес. Волшебное подаренное бесом кольцо светится зеленым огоньком в руках Агаты. Для спектакля созданы необыкновенные костюмы, особенно поражает многослойная гофрированная юбка героини, на которую тоже проецируется видеоизображение, иллюстрирующее и странствия Ага-

ты по волшебному лесу, и ее серьезную внутреннюю борьбу. Непростая для детского понимания философская притча, сохранившая в сценическом воплощении все свои внутренние смыслы, поставлена как чудесная красивая сказка.

В сказках Линор Горалик дети всегда чувствуют себя как взрослые, они всегда очень ответственные, и возраст здесь не имеет значения. Например, в ее сказке “Мартин не плачет” мальчик четырех лет — самый умный и здравомыслящий член семейства. Доверие к ребенку, уважение к нему как к человеку, пусть еще маленькому, но способному понимать и правильно расценивать гораздо более сложные вещи, чем это обычно принято считать, присущи ее замечательным сказкам, от которых даже взрослому человеку трудно оторваться. Ведь с чего начинается история Агаты? С рассказа о том, что эта

очень серьезная и самостоятельная восьмилетняя девочка осталась дома одна, в то время как ее мама с папой уехали к доктору, которого посещают примерно раз в месяц, потому что хотят завести второго ребенка. Такое объяснение причины отсутствия дома родителей Агаты сразу ставит слушающего сказку и смотрящего спектакль ребенка на более высокий относительно аиста и капусты уровень доверия со стороны взрослого.

Такое же уважительное отношение к детям сохранено и в спектакле “Практики”. Спектакль призывает мам и пап, приведших детей в театр, понять, что взрослеть человек должен только в одиночестве. Что совершать ошибки и исправлять их возможно исключительно самостоятельно, без чьего-либо участия. Только тогда маленький человек сможет стать по-настоящему большим, в глобальном смысле этого слова.

Ольга Булгакова

## “Я из бюджета не выйду”

“Бешеные деньги” А.Н. Островского  
в Театре им. А.С. Пушкина

*Этот спектакль стал последней постановкой недавно ушедшего от нас Романа Козака, а внесенная в заголовок притча главного героя — формулой наших дней.*

За всю свою режиссерскую карьеру Козак не ставил Островского ни разу. Его привлекала актуальная драматургия. Как актер он прославился в абсурдистских “Эмигрантах” Славомира Мрожека, как режиссер — спектаклями “Чинзано” по пьесе Людмилы Петрушевской и “Елизавета Бам на елке у Ивановых” по Хармсу и Введенскому. И потом, уже возглавив Театр им. А.С. Пушкина и стремясь сделать его репертуар острым и современным, Козак ставил западных авторов, мало или совсем неизвестных русской публике, — англичанку Айрис Мердок, французенку Амели Нотомб, японца Коки Митани, автора из Сербии Беляну Сбрлянович. На сцене его театра играли Платонова и Равенхилла, новодраматического автора Олега Богаева.

Знал ли он, что “Бешеные деньги” станут его последним спектаклем, или надеялся, что сможет работать еще? В любом случае наверняка у режиссера было желание поставить нечто итоговое. И так получилось, что пьеса Островского подошла для этого лучше всего. Ключом к постановке классика русской сцены Козак считал комедию дель арте, имея в виду вылепленные драматургом типажи, неподвластные времени. Молодой провинциал

и деловой человек Савва Геннадьевич Васильков, заработавший состояние собственным умом и трудом (Иван Ургант). Охотница за большим состоянием, красавица Лидия Чебоксарова (Александра Урсуляк) и ее маменька (Вера Алентова). Холостой бонвиван Телятев (Виктор Вержбицкий), целью жизни сделавший вкусные и бесплатные обеды и ужины, а также Кучумов (Николай Фоменко), важный барин, не желающий ограничивать себя в плотских удовольствиях. Вот эти-то типажи и показали режиссеру характерами, дающими ключ к современности.

Козак ставит “Бешеные деньги”, как западную пьесу. Никакой “русскостью”, “традиционностью”, “национальным своеобразием” здесь и не пахнет. Напротив, получился элегантный западный спектакль-ретро с налетом кабаретной эстетики. Художник Игорь Попов создал изящное белое пространство, воспроизведя любимый мотив городской площади западноевропейского города с арками и фонтаном. Это и игровое пространство (дель арте играли на площади), и среда обитания господ, из всех сил стремящихся красиво прожить жизнь. Европеизованность подчеркнута разными механическими приспособлениями. Савва ходит с

пропеллером за спиной (этакий авиатор-мечтатель), другие персонажи передвигаются на разных необычных колясках и велосипедах, есть даже маленькая механическая собачка с заводом. Костюмы тоже не из XIX века, а скорее из 20-х годов прошлого столетия. Впрочем, блесок так много, а фасоны так необычны, что напоминают скорее о кабаре. Тем более что в углу сидит тапер, а персонажи то и дело поют.

Главной интригой спектакля, конечно же, стало участие Ивана Урганта. Это первая за много лет театральная роль телеведущего. И первая главная роль в театре вообще. В жизни Ургант — герой нашего времени. Образец человека молодого, успешного, умного, много зарабатывающего своим талантом. Публика, которая так его беззаветно любит, во многом хотела бы повторить его судьбу. Этой аурой человека, умеющего ухватить жизнь за хвост, и воспользовался Козак в спектакле. Ургант — Васильков только успел появиться на сцене, еще непонятен его характер, но зрители чувствуют, что герой не так прост, как кажется. Стиль игры Урганта можно определить одним словом — сдержанность. По Островскому, Васильков “слаб сердцем”, хотя всецело сосредоточен на “делах”. Он искренне влюблен, проходит путь обмана и унижений, но не устает повторять: “Я из бюджета не выйду, ни боже мой”. Только это и позволяет ему не растратить богатство и развехаться с Лидией с минимальными для себя потерями. При этом его внутреннее страдание так и остается внутренним. Порой этому герою трудно сочувствовать, он кажется несколько деревянным. Разочарование в любви делает Василькова еще более прагматичным. Он хочет теперь не жену, а экономку, и при этом звезду светского салона. Перезаключенный на новых условиях брак, скорее всего, окажется крепче первоначального, хотя бы потому, чтобы обе стороны сознают свои выгоды и плату за них. Вот и получается, что материальная основа крепче любви.

Александра Урсуляк играет свою Лидию, девушку, которая, как бабочка без золотой пыли, не может жить без денег, похожей на современных гламурных барышень. Она невероятно элегантна, знает все о дорогих вещах и хорошо в тоне, великолепно владеет искусством хорошо выглядеть и при этом безоглядно готова платить собой. То, с какой легкостью она сначала отказывается от отца и матери, а затем от бедного мужа и переходит от одного потенциального содержателя к другому, пора-

жает воображение. Ее отповедь матери и, косвенно, отцу поражает своей резкостью и отсутствием какого-то ни было чувства любви к родителям, принципиальным отказом принимать реальность. По мнению Лидии, родители обязаны были обеспечить ей достойную жизнь. С влюбленным в нее Кучумовым (Н. Фоменко) они составляют прекрасный дуэт. Чего стоит сцена, в которой Лидия выезжает верхом на Кучумове, погоняя его плеткой, а тот покорно идет на карачках, с шариком во рту. Однако при всей расчетливости барышне не хватает ума: она полагает, что роскошная жизнь достанется ей даром. И когда один за другим богатые кавалеры оказываются дутыми золотыми мешками, давно живущими в долг, для спасения ей приходится идти обратно к мужу на унижительных условиях. Для Лидии это — крах ее мировоззрения. Деньги, счастливая судьба оказываются почти живой субстанцией, мифологической Жар-птицей, которая дается только тому, кто приложит усилия. Показательна сцена, в которой Ургант с силой раскручивает фонтан — до тех пор, пока из него не начинает бить нефть. Так и Лидии предстоит научиться истинному расчету и упорству: пройти “экономическую школу” у матери мужа, чтобы овладеть секретами экономного хозяйства.

Васильков представляет у Островского новую генерацию молодых людей. В этой пьесе он герой-одиночка. Фон ее составляют люди старой формации, по существу, без чести и совести, привыкшие жить за чужой счет. Они беспринципны, но не очень-то опасны. Даже зловерный Глумов (Борис Дьяченко), который вредит Лидии, а затем находит богатую старую даму и планирует обобрать ее до нитки, по существу, опасен только для наивных и глупых людей. С этими персонажами связана комическая игровая стихия. Они подшучивают над Лидией, распуская слух о приисках Василькова, но их интрига приводит к счастливой развязке. То же можно сказать и о Чебоксаровой-старшей (В. Алентова). Ее представления о жизни устарели и не выдерживают столкновения с новой реальностью. Поэтому так комично она выглядит рядом с Васильковым, а к концу спектакля превращается в беспомощное, полностью выбитое из колеи существо.

Вот и выходит, что деньги правят миром и даже способны делать его лучше.

Татьяна Купченко

## Неосвоенная классика

### “Обрыв” А.Гончарова в МХТ им. А.П. Чехова

*Режиссер Адольф Шапиро, один из столпов отечественной театральной сцены, осуществил на сцене МХТ постановку романа классика русской литературы XIX века Ивана Гончарова “Обрыв”. Предварительная работа постановщика над литературной основой одноименного спектакля продолжалась полтора года.*

“Обрыв” Гончарова — любимое детище автора, обидно недооцененное современниками. По его собственным словам: “Я писал только то, что переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал, — словом, писал и свою жизнь, и все, что к ней прирастало”. По мнению автора этой статьи, “Обрыв” — лучший из трех романов Гончарова. Это и изображение современной ему российской действительности, и эмоциональный портрет писателя, насыщенный искренними переживаниями о судьбе всей страны и отдельного частного человека. Роман в смысловом отношении делится на две неравные по значимости части: в первой описывается столичная жизнь тридцатилетнего Бориса Райского, во второй действие перемещается в его фамильное гнездо на Волге, где живут двоюродные сестры героя — Вера и Марфинька, а заправляет всем домом и хозяйством их бабушка Татьяна Марковна.

“Петербургская” часть романа написана Гончаровым сухо, текст ее мало насыщен эмоциями и иногда откровенно скучен, — такова задумка автора, изображающего здесь пустоту и бестолковость столичной жизни Райского. Именно спасаясь от “петербургского сплина”, а также мучимый собственной нереализованностью, герой едет в идиллический — как он думает — уголок, в свое родовое имение. Здесь, не ожидая для себя никаких страстей и любовных приключений, он собирается отдохнуть, набраться сил и вдохновения. Но неожиданные встречи, неиспытанные ранее чувства переворачивают мировоззрение молодого человека, изменяют его отношение к обитателям этого, как он представлял себе, “тихого омута”, к себе самому. К концу романа эмоциональный накал и, если так можно выразиться, скорость текста этой второй, большей части возрастает в несколько раз по отношению к его неспешному, почти вялому, началу. Спектакль Адольфа Шапиро, затянутый в начале и более эмоционально насыщенный по мере продвижения действия к финалу, темпоритмически выстроен сходно с романом Гончарова, несмотря на то, что “петербургская” часть отброшена режиссером в ходе работы

над постановкой.

На сцене сконструирована символистская декорация из светло-серых досок, несколько ярусов ступеней поднимаются вверх от планшета к верхней площадке-балкону. Никаких украшений. В первом акте на верхнем ярусе практически безраздельно царит бабушка главного героя Татьяна Марковна (Ольга Яковлева); оттуда, с высоты своего величия, она взирает на остальных героев, иногда спускаясь к ним. Выстраивается как бы моральная иерархия действующих лиц: светлый, не знающий, чем себя занять Райский — на нижних ступенях конструкции, на вершине — мудрая, всепрощающая и всепонимающая женщина, образ которой у Гончарова к концу романа разрастается до масштабов символа всей России. Остальные герои перемещаются вверх и вниз по спроектированной художником Сергеем Бархиным вертикали.

Во втором акте зрители видят “изнанку” декорации: потайную — как будто аварийную или пожарную — лестницу, круто спускающуюся с верхней площадки к беседке под обрывом (вернее, к придуманному сценографом ее символическому обозначению), где происходят встречи кузины Райского Веры Бережковой (актриса “Школы драматического искусства” Наталья Кудряшова) и ссыльного хулигана Марка (Артем Быстров).

Неожиданно громкая музыка в начале спектакля (в стиле хэви-метал) тут же сменяется тихим хоровым исполнением известного русского романса: очевидно, так режиссером подчеркнут контраст между современностью и Россией второй половины девятнадцатого века, которая видится ему образцом высоких чувств и благородных устремлений. Собственно, задачей постановщика спектакля и была попытка погрузить зрителя, нашего современника в мир любовных и семейных ценностей того времени, показать, как жили и чувствовали люди в эпоху, когда, например, добрый секс считался и церковным, и моральным грехом.

Основная борьба в романе разворачивается между Верой Бережковой, не мыслящей своей жизни без крепких семейных уз, родовых корней и традиций и пропагандирую-

щим свободные нравы ссыльным поселенцем Марком Волоховым. Это противостояние не на жизнь, а на смерть двух по-настоящему любящих друг друга людей. Две сильные натуры, равные по интеллекту, два сопоставимых по силе своих убеждений “воина”, каждый из которых готов до конца отстаивать собственную правоту и остаться с любимым человеком только на своих условиях. Грехопадение Веры здесь воспринимается как катастрофа для всего ее существа, слом ее натуры, крушение внутреннего “я” героини. Не меньше нее переживает факт случившегося и сам Волохов, в конечном итоге согласившийся связать себя узами брака с дорогой ему женщиной, но это происходит, по мнению Веры, слишком поздно — и она отказывает ему, не в силах простить пусть и очень любимого, но морально сломившего ее человека.

К сожалению, споры между этими героями о возможности и способе устройства их дальнейшей совместной жизни — а вместе с тем и о том пути, по которому, по мнению Гончарова, пойдет в своем дальнейшем развитии общественная мораль — в сценическом воплощении смазались, не прозвучали. Гордая и независимая в романе Вера, в спектакле — в сценах объяснений с Марком — выглядит как растаявшая кисельная барышня, Марк — как обуреваемый плотским желанием примитивный хулиган. Волохов здесь вообще лишен каких-либо авторских положительных черт, трудно предположить, что этот персонаж спектакля способен, например, ухаживать за больным другом, нет в нем даже и отрицательного обаяния. Противостояние Волохова и Райского (Анатолий Белый) выглядит на сцене как явное издевательство и несомненное превосходство первого над вторым, хотя, опять же по задумке автора романа, в развитии этой конфликтной линии также предполагается равенство противоборствующих сторон.

Все герои романа претерпевают по ходу сюжета очевидное внутренне развитие, однако у Шапиро Марк, Вера и Райский остались к концу спектакля такими же, какими были в его начале. Сюжетные линии каждого из них выстроены исключительно по горизонтали, а не так, как можно было бы предположить в соответствии с вертикалью сценической декорации, расходящейся с режиссурой Шапиро, но прекрасно соответствующей символизму романа Гончарова. Сам роман “Обрыв” в дан-

ном его сценическом воплощении ужасно до рассказа о частной интрижке, свидетелем которой случайно стал ненадолго заехавший в гости к бабушке барчук.

Чем для нашего современника должна быть интересна и притягательна классика? Очевидно, отождествлением героя классического произведения и самого себя, в первую очередь — эмоциональным узнаванием себя в этом персонаже: он чувствует так же, как и я. Однако, по собственным словам режиссера, театр должен быть с жизнью в перпендикулярных, а не в параллельных отношениях. В спектакле Шапиро им самим не найдены, не протянуты к современному зрителю ниточки от героев века девятнадцатого, общим для которых, очевидно, здесь должен был стать разговор о разрушении института семьи и об истинной любви, и который не прозвучал, так как очень сложно поверить в любовь этого Волохова и этой Веры.

Адольф Шапиро считается приверженцем театра актерского, и в данном случае выбор актеров на роли практически идеален. Однако создается впечатление, что этим прекрасным актерам не очень понятна такая режиссерская концепция спектакля, в рамках которой каждый из них старается найти подход к своему герою самостоятельно, далеко не всегда находя точки соприкосновения этих героев такими, как их увидел режиссер, с самими собой. Поставленная задача противопоставления времен, перпендикуляра чувств, вместо поиска связей и параллелей очевидно не находит у них профессионального и эмоционального отклика. Может быть, именно поэтому исполнитель главной роли Бориса Райского, один из ведущих актеров МХТ талантливый Анатолий Белый, до сих пор «не сыграл» эту явно для него предназначенную роль, как он сам признался в одном из телеинтервью.

Единственная законченная роль в спектакле — бабушка Татьяна Марковна, сыгранная Ольгой Яковлевой. Нельзя не восхититься прекрасной профессиональной формой актрисы, женственностью, статностью и прямой осанкой, прекрасной актерской игрой и правдивостью найденного ею образа, в котором органично слились женская и человеческая мудрость самой актрисы и ее героини.

**Ольга Булгакова**



## Премьеры Санкт-Петербурга

### Вектор новорусского бытия

*“Доходное место” А.Н. Островского  
в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской*

*Театр имени Комиссаржевской поставил “Доходное место” в принятом ныне повсеместно современном антураже и актуальном социальном контексте. Собственно, в этом нет ничего нового, и споры о том, можно или нет трактовать героев бытовой драмы XIX века как персонажей телевизионного “мыла” или ток-шоу, есть не более чем повод для взбивания пены в акватории критики.*

Еще на рубеже XIX—XX веков пристальные наблюдатели фиксировали, что ушла в небытие “бытовая Америка” русской жизни, открытая на театре Островским, а значит, должны исчезнуть со сцены и его пьесы. Изменился быт и общественные связи. А человек все более превращался в заложника и функцию своего дохода, что и показал великий драматург, навсегда оставшийся современным. Даже революция, упразднившая статус имущества и зависимость от него человека, мало что изменила. XX век открыл в Островском неисчерпаемый источник актуальности как сюжетов и образов, так и жанровых форм — от романтической драмы до сатирического эстрадного обозрения и цирка. Эти жанры для сценической интерпретации пьес Островского опробовали великие режиссеры эпохи авангарда 1910—1920-х годов. Мейерхольд в 10-е годы ввел в театральный лексикон понятие “балаган” как универсальную формулу, как тождество вольных метаморфоз сценической игры. Хотя были и те, например, эстет-пассеист Александр Бернау, кто этим словом бранился.

Балаганные перверсии в постановке Игоря Коняева: телевизионное музыкальное шоу на экранах, вклиненных в пространство, микрофонные шлягеры, танцевальные интермедии в исполнении персонажей и, конечно, приметы сегодняшнего повсеместного гламура в костюмах и обстановке — все это позывные новой среды обитания российского не озабоченного смыслом жизни обывателя. И режиссер вместе с художниками (П. Окунев и О. Шайшмелашвили) создали в симультанной декорации собирательный образ, единый блок и символ этого химерического социума: дом-трактир-контора. Эта траектория задана самим Островским и неизменна по сию пору. А вот приметы окрестностей меняются от эпохи к эпохе.

Мейерхольд в 1923 году, когда в СССР вместе с эпохой воцарился культ буржуазно-

сти и вещизма, убрал из постановки “Доходного места” декорацию и мебель — неизменную атрибутику бытовой драмы. Эпоха Островского дана была в костюмах и в подборе редких предметов, что создавало эффект “остранения” на фоне условных кубов, галерей и лестниц. Такое противопоставление было разлито в воздухе разворошенного революцией быта, взбодренного коротким пиром на фоне аскезы — чумы военного коммунизма. “Остранение” в спектакле Коняева строится на том, что формы новорусского быта не имеют под собой ни почвы, ни традиции, ни осмысленной функции — они лишь доморошенная копия чужого давно устоявшегося уклада. И поэтому обозначают лишь мираж благоденствия и реальную прорву — катастрофу человеческих связей. Стойка бара и ресторанный зал с колоннами при входе то ли в дом, то ли в приемную высокопоставленного чиновника вполне совместимы с тем обычаем и стилем власти, когда государственная служба не отделяется от бизнеса, а общественные средства срываются с личными доходами. Меняется цвет мебелировки — с белого на черный — но места за столиками все те же, и половые вполне справляются с функцией прислуги, а заодно мелкого чиновного люда. И отплясывают перед сильными мира и перед зрителями со вкусом и удовольствием. Они замещают для чиновников понятие народа, которому легко порадеть чаевыми, а заодно и религиозной совести, которую можно ублажить, не покидая грешных треб. Один из половых при каждом удобном случае вытаскивает из-под стойки икону для крестного знамения, и, конечно, получает щедрые чаевые. Этот лакейский мюзик-холл задает ритм и жанр гротескного действия с очень узнаваемыми реалиями. А защелкивающие весь торговый комплекс спущенные жалюзи отделяют его от всего остального мира. Для обозрения оставлены только притороченные у порога му-

сорные мешки да надпись на фронте: “Ресторан Островский”. Все жизненные призы имеют ресторанный прайс. Замечательный художник Натан Альтман говорил в 30-е годы, что его не интересуют награды и звания, но теперь это вопрос меню.

Мадам Кукушкина, ярко сыгранная Е. Симоновой, демонстрирует ухватки эстрадно-сериальной дивы, а ее секси-фэшн явно зашкаливает за бальзаковские пределы. Упоминание о “пожилом” возрасте и вовсе заставляют ее чуть ли не выпрыгнуть из одежд и возмущенно вопить. Старость не только не в моде, но и не в чести. Она, как и бедность, является здесь пороком и граничит с глупостью. Вот и сам генерал Вышневецкий, которого с внятным морализаторским подтекстом играет И. Краско, носит спонсорскую спортивную форму и густой парик. Молодая жена из поколения его внуков нужна не столько для любви, сколько для престижа. А сам-то хозяин жизни стоит на том, что брак — это тоже источник дохода или вложения капитала. И крушение старого монстра — это прежде всего отсутствие вокруг живого сочувствия: за деньги его не купишь.

Сфера молодости — любовь, но ее можно купить. Благодетельство и ум — прерогатива порядочного человека, но без средств или без покровительства начальства далеко не продвинешься. Жадов и Белогубов — полюса карьеры чиновника. Университетские знания и высокое родство Жадова не перешибут подобострастия и невежества Белогубова, обладающего в исполнении Р. Приходько виртуозной пластикой расшаркивания, танцевально-четочным ритмом, искательной интонацией трепета перед начальством. “Невежество и подобострастие — вот залог успеха” — это ведь из горького монолога Фигаро, из пьесы далекого XVIII века. Островский был внимательным учеником европейской литературной традиции. Но его влюбленный герой не верит в своем просвещенном веке тому, “чтобы честным трудом не мог образованный человек обеспечить себя с семейством”. Не хочет “верить и тому, что общество так развратно”. Он борется за свое счастье уже с самим предметом любви и верит в победу.

В. Крылов, играющий Жадова, представляет редкую на современной сцене генерацию интеллектуальных актеров, умеющих противостоять окружению. Этот тип ныне не в моде и, казалось, ушел вместе с поколением шестидесятников. Но прав Жадов: “Во все времена были люди, они и теперь есть, которые идут

наперекор устаревшим общественным привычкам и условиям”. Жадов — Крылов легкой походкой, изящной сдержанностью манер и разговора, независимостью от суеты и пренебрежением к панибратски-хамскому общению как с начальством, так и с подчиненными, являет норму человека души и дела. Однако в раблепной реальности эта норма выглядит высокомерным эпатажем, неправомочной причудой. Действительно, рядом с признанным центром всей мафиозной связки — хитрым плотоядным Юсовым в остром исполнении В. Богданова — Жадов кажется незакрепленной тростинкой, невесть откуда занесенной в чиновничье болото. Не может он ни скрывать своего презрения к шайке корыстолюбцев, ни умиляться “фокусам” изобретательного вурдалака, умеющего задом поглощать из таза спиртное и выливать его фонтаном изо рта. Такой кунштюк вместо прописанной в пьесе разудалой пляски устраивает в спектакле Юсов — к восторгу подчиненных. Режиссер превратил эту сцену в гротескный апофеоз беспредела: извращение и придури расцениваются здесь как истинный талант.

Поленька — А. Сыдорук — влюблена в мужа, но не согласна жить не “для общества”. Понятия нравственности, супружеского долга она научена связывать с подношениями от купцов. А любить даром, как душа велит, значит быть “просто дурочкой”. Конечно, для нежного смятения чувств, какими когда-то наделила этот персонаж великая Бабанова, в спектакле Коняева места нет. Но когда в финале вслед мужу, уходящему из зала, из ее жизни, она кричит: “Я не хочу к маменьке, меня научили!” — появляется надежда на катарсис.

Блестящей эскападой разрешается в спектакле появление юриста Досушева и его бурная пьяная исповедь-пляска. Актер Е. Иванов в коротком эпизоде сыграл и разгул, и надрыв, и насмешку противодействия: “Зачем нас учили?” Честная работа законника не ценится, но крючкотворство в цене у невежд. А чтобы прокормиться и взятку не брать да душу не заложить, бумагу выправить можно в купеческом вкусе. Хоть и не воровской, но тоже купеческий доход. Так и прогулять его достойнее в кабаке. Доход — ловушка для чести. В спектакле Коняева это показано в полном соответствии с пьесой Островского.

**Александра Тучинская**

## Одиночество Арлекина

*“Хитрая вдова” К. Гольдони  
в Театре Комедии им. Н.П. Акимова*

*Ушиб, нанесенный сильным театральным впечатлением, порой не остается без последствий. Если смотришь современную постановку по пьесе Гольдони, то просто никуда не деться от воспоминаний про шедевр Джорджо Стрелера “Арлекин, слуга двух господ” с непревзойденным Ферруччо Солери в главной роли. Помнится, в легендарной постановке Пикколо ди Милано сразу же поражало пустое, сияющее белизной сценическое пространство, задник которого позже заливала венецианская лазурь. Художник спектакля “Хитрая вдова” в петербургском Театре Комедии придумал нечто подобное, перебросив таким образом своеобразный мостик из Северной Венеции в Венецию итальянскую.*

Сценография Александра Орлова раздвигает, освобождает зеркало сцены, только фон здесь черный, ночной — звездные узоры над головой, перекрываемые тенью гондолы, да, по контрасту, несколько изящных белых стульев, на них в начале действия восседает мужской состав комедии: дети разных народов — англичанин, француз, испанец и, конечно, итальянец.

На сценографии сходство, собственно, и заканчивается, но это не отменяет других достоинств спектакля. Режиссер Татьяна Казакова имеет значительный и удачный опыт постановок пьес Гольдони, широкое признание получил созданный ею спектакль “Самодуры”, по сей день пользуется успехом комедия “Влюбленные”. “Хитрая вдова” пополнила этот ряд достойно, свободно, легко, в полном соответствии с характером главной героини. Кстати, во всех трех гольдониевских “комедиях нравов” главные роли играет хорошая театральная актриса Елена Руфанова. Продвинутые кинозрители знают ее по роли Евы Браун в фильме Александра Сокурова “Молох” и страшноватому образу врача в фильме Ренаты Литвиновой “Богиня: как я полюбила”.

Хитрая вдова Елены Руфановой поначалу интересна своей... бесхитростью, безыскусностью, простотой. Ведь и по Гольдони она провинциалка, вышедшая замуж за богатого старика и попавшая на праздник жизни только сейчас, став богатой вдовой и выгодной невестой. За легкомыслие молодой женщины в спектакле отвечают только хореографические па, вдохновленные вполне понятным настроением: “Я танцевать хочу!” Она жаждет любви, красивого чувства, что тоже понятно. На руку, сердце вдовушки, а также всего, что к ним прилагается, и претендуют венецианские интуристы вкупе с местным жителем. Розауре предстоит выбор женихов, однако вариант “если бы губы одного да приставить к носу другого” в данном случае

не рассматривается. Вдова-патриотка сразу и однозначно выбрала соотечественника-итальянца. Так что конфликт и интрига спектакля кроются не здесь.

Действенный тонус комедии поддерживается столкновением представленных здесь национальных характеров, их соперничеством не только в любовной сфере, но и в, так сказать, европейском масштабе. Артисты преподносят своих карикатурно типизированных героев с изобретательным остроумием. Монументальный испанец Дон Альваро в исполнении Владимира Миронова напоминает статую Командора, им движет лишь каменная спесь, гордыня представителя древнего знатного рода.

Англичанин лорд Рунбиф — воплощенная чопорность, трезвомыслие, аристократическая сдержанность. Михаил Разумовский в напудренном парике выглядит картинным красавцем, сошедшим с полотна, скажем, Гейнсборо, но и жизни в его надменно-презрительном лорде не больше, чем в портрете. Вдовушку он откровенно покупает, обходясь без лирических вздохов, чем немного напоминает министра-администратора из “Обыкновенного чуда”: “Я человек деловой, мне на комплименты размениваться некогда”.

Француз мосье Лебло Бориса Хвошнянского — полная противоположность англичанину: этакий живчик, попрыгун, упоенный собственной неотразимостью. Артист использует массу приспособлений для демонстрации темперамента и галантности француза: метет шляпой пол, поминутно ныряет в поклоне, всплывая затем в буйной пене кружев, жабо, манжет... Нужно сказать, что каждый из квартета поклонников отлично умеет носить костюмы, сочиненные талантливой Ириной Чередниковой, и прекрасно дополняющие их образы, национальный стиль.

Наименее выразительным в этом квартете выглядит избранник вдовы, итальянец граф

ди Боско Неро, на долю героя Александра Степина досталась только неизменная мрачность, патологическая ревность и раскатистый рык “Черт!” в адрес соперников, что, в общем-то, не очень соответствует представленной об итальянском характере. Национальную живость, эмоциональность, природную смекалку в спектакле воплощает Арлекин, действие по-настоящему раскручивается с того момента, когда этот персонаж в него вступает, до этого длится несколько затянувшаяся экспозиция. Герой Александра Матвеева подвижен, хитер, лукав и ловок, как и положено Арлекину, и все же есть в нем нечто неожиданное, артист отступает и от традиций комедии дель арте, и от привычного образа вездесущего слуги из комедий Карло Гольдони. Этот долговязый, вихрастый, губастый парень, по остроумному замечанию одного из рецензентов, похожий на Петрушку, знает, что такое грусть. Этот слуга, несмотря на свое площадное, “низовое” происхождение, явно умней всех господ. Не хитрей, а именно умней. Лишенный их сословной, национальной спеси, он удивительным образом сохраняет человеческое достоинство, это качество не только отличает, но и отделяет, отдаляет его от прочих персонажей. Герой Александра Матвеева постоянно находится в гуще событий, но и в толпе, среди музыкантов, этот озорной, смеющийся, поющий, замечательно делающий кульбиты Арлекин как-то обособлен, одинок. В водовороте легкомысленных, эгоистичных персонажей у него нет родственной души. И даже внятная в пьесе линия отношений между ним и горничной Марионеттой (Ирина Цветкова), в спектакле намечалась, но развития не получила.

В “Хитрой вдове” неоднократно повторяется мотив обыгрывания национальных характеров. Так, лакеи служат отражением своих господ, добавляют колоритные краски в их портреты. Фолетто (Александр Корнеев), слуга итальянского графа, дополнительно оттеняет его не слишком утонченные манеры своей бесцеремонностью. А гренадерского роста Бариф Михаила Сливникова, лакей англичанина, подчеркивает безукоризненность лорда своим невероятно честным правилом: “Я на службе денег не беру”.

Вдова оказывается хитрой именно тогда, когда тоже пускается в такой национальный

маскарад, разыгрывая женихов: перед лордом она предстает английской леди, перед испанцем — знатной сеньорой, перед французом — парижской кокеткой, и, конечно, все они, кроме прямодушного итальянца, готовы тут же бежать за вымышленным идеалом.

В игре с переодеванием участвует и Арлекин, вынужденный подыгрывать французам как французский слуга, испанцу — как испанский. Классический сюжет — слуга двух господ, да еще ситуация с перепутанными письмами дублируется. Перед угрозой трепки со стороны двух весьма неслабых мужчин Арлекин не теряется и не утрачивает иронии, уморительно пародируя своих хозяев провоцируя их на очередные глупости.

Череда карнавальных масок пронесется в спектакле, но Арлекин — изначально маска комедии дель арте — окажется самым живым персонажем, а значит, самым уязвимым, ведающим скрытую обиду и явный голод. И то, что он способствует чужому счастью, вовсе не означает перемену участи. Его грубо используют, обманывают с самовлюбленной тупостью — в отличие от его собственных остроумных выходов.

В принципе, “Хитрая вдова” Татьяны Казаковой — крепкая, мастеровитая продукция, где все на месте: ярко сыгранные масочные персонажи, красивая, в меру лукавая, в меру добродетельная героиня, карнавальные краски, южные страсти и напевы. Но такой вот оригинальный образ Арлекина представляется открытием, в том числе и нового актерского имени. Неожиданно и режиссерское решение финала, каковой вовсе не кажется традиционным хеппи эндом — даже при наличии двух свадеб. Осунувшейся и усталой выглядит Розаура в черно-белом костюме пажла. Все так же мрачно ревнив итальянец в статусе новобрачного. Все так же пылко устремляет взоры на обеих сестричек любвеобильный француз, ставший женихом младшей, Элеоноры (Екатерина Грачева). И по-прежнему обособлен в своей веселой грусти вечный слуга Арлекин, оставаясь одиноким среди музыкантов, поющих, что кто-то кого-то не должен покидать.

**Татьяна Коростелева**

Ñîáûðèÿ

Ильдар Сафуанов

## СВОЙ ЯЗЫК

### *Московские гастроли “Коляда-театра”*

*В старину руководители театров сами писали пьесы для своего репертуара. Самые известные примеры — Шекспир и Мольер. А в наше время драматурги, стремящиеся обновить театральный язык, внести новое в театральное искусство, становятся во главе постановочных коллективов. Такие театры, как Центр драматургии и режиссуры под руководством Алексея Казанцева и Михаила Рощина или “Театр.doc” во главе с Еленой Греминой и Михаилом Угаровым, внесли немалый вклад в развитие современной драмы.*

“Коляда-театр” из Екатеринбурга, как отмечала в обзоре московских гастролей четырехлетней коллектива Ильмира Болотьян (“Современная драматургия”, № 4 за 2006 год), “без преувеличений часто называют уникальным”. Театр не только показал публике аутентичные, авторские постановки самобытной и содержательной драматургии самого Николая Коляды, но и дал путевку в жизнь талантливым произведениям плеяды его учеников. Гастроли 2006 года, достойно представившие творчество руководителя театра и его последователей, snискали заслуженный успех у столичного зрителя.

В упомянутом обзоре автор писала, что “Коляда редко берется за классику” (к тому времени театр успел поставить лишь “Ромео и Джульетту” и “Ревизора”), но прошедшие годы показали, что он теперь смело берется за классические произведения: и давние (того же Шекспира, Гоголя, Чехова), и более близкие к нам по времени (пьесы румына Михая Себастиана и американца Теннесси Уильямса).

На московских гастролях последних лет коллектив и показывал главным образом классические произведения. Тем не менее, и в постановках собственных пьес Коляда продемонстрировал развитие художественного мастерства своего театра, отбрасывающего многие условности и традиции, присущие сценическому искусству прошлого и настоящего, создающего свой, неповторимый театральный язык.

Вот одна из последних постановок по пьесе самого режиссера: “Букет”.

Перефразируя выражение “режиссер умирает в актере”, про Николая Коляду можно

сказать: “Драматург умирает в режиссере”. Драматург Коляда написал пьесу “Букет” о жутковатой провинциальной жизни, с элементами “чернухи”, сентиментальности и юмора, но в довольно традиционной манере, напоминающей позднего Вампилова. Режиссер Коляда показал, как в современном театре надо ставить произведение драматурга, не сбросившего еще с себя пут традиционализма.

Все ремарки, описания мест действия, часть диалогов летят к черту. Вместо кресла-качалки старуха Феоктиста Михайловна (С. Федоров) ложится прямо на пол, нет никакого сада и цветов, даже репейника. Коляда дает понять, что спектакль отнюдь не сводится к разыгрыванию текста. У театра свой язык, где произносимые слова — лишь один из элементов. Язык спектаклей Коляды избыточен и допускает множественные интерпретации. Здесь — долгие начальные хороводы героев вместе с массовкой (чем-то напоминающие упражнения Михаила Чехова и позднего Станиславского), где задаются и музыкальные лейтмотивы: опереточная ария “О, баядера” и кубинская песенка “Голубка”, ставшая российской мещански-народной. В пьесе неоднократно встречаются оперные реминисценции: и революционер Бородаев, в мемориальном доме которого живут герои, якобы писал оперы, и первым мужчиной Феоктисты был оперный тенор. Казалось бы, используй в качестве музыкального лейтмотива оперную арию — но нет, Коляда берет опереточную. Во всех мизансценах, во всех жестах — непредугадываемые детали. Стилизовано все — и жесты персонажей, когда они, собравшись вместе, пьют

водку, и крестные их знаменья (только по левой половине груди), и походка, и одежда амбициозной юной Гали (В. Маковцева), когда она, завернувшись во все теплое (шапку и шубу из искусственного меха, валенки), кружит по сцене во время разговора с Феоктистой, и марионеточное дерганье головы современного обмельчавшего “Лопихина”, авантюриста Георгия (А. Кучик), и клоунский костюм слабоумного Мини (О. Ягодин), служащий и спальным мешком, и, в финале, метонимичной заменой самого повесившегося героя. Этот костюм мать Мини, Феоктиста, скорбно держит (под занавес) в позе Богородицы, к которой старуха часто обращается по ходу действия.

Все эти ассоциации и смещения, включая исполнение главной роли старухи мужчиной, наполняют спектакль многозначностью смысла, делают образы экспрессивными, очищенными от натуралистичной шелухи.

Революционер Бородаев, дух которого олицетворяет голова лося в сенах (своеобразный языческий идол), оказывается развенчан: мало того, что революционеры сегодня не нужны, он, оказывается, и был-то не революционером, а провокатором. И это развенчание символизирует сломанную жизнь всех персонажей спектакля, а не только крушение идеала Феоктисты. А жизнь-то ломается потому, что живут они, как марионетки. Галя в неожиданном прозрении восклицает: “Только дебил хочет понять, зачем он живет и кто он! А больше никто! Это так трагично, если вдуматься!” В этом, возможно, главная мысль спектакля Коляды.

О. Ягодин делает образ Мини многослойным: герой дурачится только в общении с матерью, а она принимает его всерьез; в общении с другими он скорее мудрец, а они его держат за дебила.

С. Федоров в изображении старухи не пародирует старушечьи повадки на манер “Маврикиевны”, его старуха условна, но тем убедительнее звучат нелепые тирады вроде “Что ты несешь ахиллесову пята” (вместо “ахинею”), и тем трагичнее выстроена судьба.

Спектакль с современным текстом возвращает нас к истокам театра (например, комедия дель арте), когда и текстов-то никаких не писалось, и ясно показывает разницу между писанием пьесы и ее постановкой, воплощающей синтетически, условными средства-

ми сложность жизни.

Еще более революционной представляется постановка “Женитьбы”, последовавшая вслед за озорным и успешным спектаклем по “Ревизору”. Коляда здесь еще убедительнее показал, что можно Гоголя поставить, используя современный театральный язык, без натуралистических декораций и костюмов, но так, чтобы передать дух и суть гоголевского произведения. Если “Ревизор” можно было назвать пробной попыткой подхода к великому классику (там эффектные и места несколько прямолинейные режиссерские находки — мокрая грязь, татарские частушки, халаты и тюбетейки, уральский говор городничихи, флегматичный и насмешливый Хлестаков, коверканье ударений и т. п. порой живут сами по себе, а Гоголь сам по себе), то в “Женитьбе” достигнут замечательный синтез разнообразных и ярких выразительных средств (сценографии, музыки, танца, мизансцен, актерской игры, декламации), делающий спектакль вместе с гоголевским текстом гармоничным целым, мощно воздействующим на аудиторию и доставляющим истинное удовольствие (один из зрителей написал в Интернете: “Хочется тут же все это посмотреть по второму разу”).

Это театр, каким он должен быть сегодня. Конечно, здесь нет натурализма и традиционного антуража. Если нужны традиции — пожалуйста: одетая в вышитое русское платье почтенного возраста Дуняшка (Т. Зимина) для зачина бормочет: “Неча на зеркало пенять, коли рожа крива”, “Эй, подружка, дай-ка кружку, сердцу станет веселей”, “...и не милорда глупого...” и тому подобные цитаты, а за ней и хор всех действующих лиц озвучивает традиционные атрибуты: “самовар... давай-давай-работай... балалайка...”. Вот и балалаечница в кокошнике (О. Жилина) наяривает “Светит месяц”, герои чуть не перевоплотились в самовары — на головах вместо шапок крышки от этих агрегатов... Внезапно раздаются звуки оркестровой музыки — бравурного танца из “Травиаты”, и все персонажи вздрагивают от неожиданности, а потом начинают в такт мелодии качать головами. Этот танец — музыкальный лейтмотив спектакля, задающий его тон, темп, ритм. Именно под эту музыку время от времени пускаются в пляс герои, под нее балетными прыжками кружит по сцене распираемый энергией бритоголовый, румяный,

плотный Кочкарев (А. Макушин), которому почти удается фантастическое предприятие — в один день женить мечтательного, вялого, даже в танце по-девчачьи семенящего Ивана Кузьмича Подколесина (О. Ягодин). Для этого Илья Фомич в момент выбора жениха, как черт из табакерки, выскакивает из-под стола перед Агафьей Тихоновной (Н. Гаранина), тоже плотненькой, одетой, как пионервожатая (только красного галстука не хватает), в очках, с заклеенным глазом.

Неуважение к классике? Нет, классику здесь уважают — герои всюду таскают с собой и с умилением целуют бюстики и Гоголя, и Пушкина, и Льва Толстого, и Чайковского, и даже Алексея Максимовича Горького. И вообще, классика — она потому и классика, что никакой нетрадиционный, неординарный подход не повредит ей — она самодостаточна.

Стихия музыки, танца, карнавала в этом спектакле как будто придает уральцам кураж, и играют они от души, “на разрыв аорты”, нет “читки” и фальшивых улыбок, приближительных интонаций.

Одна из доминант в поведении героев — робость, нерешительность, сомнение: не только у спрыгнувшего в финале в люк (как провалившегося в ад дальнейших сомнений) Подколесина, но и у Агафьи Тихоновны, и у слуги Степана (А. Кучик) с его вопросительным вытаращенными глазами, и у старых холостяков Яичницы (Е. Чистяков), Анучкина (С. Федоров) и Жевакина (С. Колесов), которые из кожи вон вылезают, чтобы понравиться невесте — выряженные как женихи из балаганного, ярмарочного театра, они и танцуют, и кружатся, и сюсюкают, а потом с необыкновенной легкостью верят бессовестной клевете Кочкарева и бегут от невесты.

Для Кочкарева женить друга — просто выплеснуть свою неумную энергию (он и сам-то не знает, зачем женился), для Подколесина же “жениться” (так он произносит) — дело судьбоносное, и не поддается он в конце концов манипуляции. Это произведение еще и о тщете человеческих усилий.

Буйная фантазия режиссера пришлась в пору тексту Гоголя, на спектакле не заскучаешь, каждый фрагмент, как в картине Брейгеля или Филонова, плотно насыщен броскими деталями (чего стоит лопата вместо клюки у Феклы Ивановны — В. Маковцевой), выразительными содержанием, и

можно любоваться эпизодами, но за ними не теряется целое. Причем целое здесь — не только произведение Гоголя: в спектакле, как во всяком значительном художественном творении, образно воплощается живая жизнь со всеми ее проблемами.

Еще одна победа театра — спектакль, с которым театр уже многократно ездил на гастроли и по стране, и за границу — “Гамлет”.

Так совпало, что именно в день, когда театр впервые показал “Гамлета” москвичам, по каналу “Культура” шел документальный фильм о ленинградской блокаде, где пожилой мужчина перекладывал штабеля трупов в котловане. И когда в вечернем спектакле “Гамлет” появились могильщики, вспомнилась эта братская могила, и горькая истина о том, что стремление к власти, к богатству, ко вседозволенности немногих ведет к гибели многих, неповинных в порочных страстях, людей, стала еще пронзительней. Но в “Гамлете” гибнут все — и виноватые, и правые, и это одна из главных мыслей спектакля “Коляда-театра”. И пусть погрязший в грехах Клавдий (А. Макушин) пытается привести все в норму, обставить свою последнюю интригу церемониалом, для чего посылает к Гамлету Озрика (М. Тарасов), который под бравурную музыку брамсовского венгерского танца безуспешно выделяет акробатические па. Уже сама неуклюжесть Озрика в выделывании этих гротескных па предвещает провал интриги. Все основные герои трагедии гибнут, спасения нет никому. Причем гибнут они быстро и буднично, никто даже не тыкает друг в друга шпагой, а королева (Л. Кошелева) — та вообще за дверью.

В спектакле Коляды персонажи разбиты на два непересекающихся подмножества: первое состоит из одного Гамлета (О. Ягодин), второе — из всех остальных. Почему? Потому что Гамлет играет всерьез, а все остальные играют трагедию Шекспира, увиденную глазами неискушенного подростка. Отсюда — развратные жесты и развязная манера всего поведения Клавдия и Гертруды, отсюда — монолог Тени отца Гамлета (в этой роли сам Коляда). Призрак не декламирует эхоподобно, с загробным пафосом, и не говорит простым отеческим тоном — нет, он с детской обидой сокрушается об утрате жизни и всех благ и диким голосом приказывает сыну отомстить за себя. Элементы пародии проглядывают и в исполнении других ролей,

и это не просто сделать. Так, исполнитель роли Первого актера С. Федоров не переживает роль актера и не рвет страсти в клочья — нет, он именно играет актера, рвущего страсти в клочья — возникает почти брехтовский эффект отчуждения от своего персонажа.

И реквизит условный — как будто из игр подростков. Вместо ковра, за которым прячется Полоний (С. Колесов) — заборчик, сложенный из пестрых консервных банок. Забор разлетелся — это Полоний умирает (даже клюквенного сока нет). Мертвых хоронят — просто засыпают тряпьем и мусором. Кости и копыта крупного рогатого скота — это и череп Йорика, и даже флейта, на которой Гамлет предлагает сыграть Гильденстерну (С. Ровин). Корабль, который транспортирует и Лаэрта (Е. Чистяков), и Гамлета — силуэт лодки с огромной деревянной ложкой вместо весла. Иногда нагромождение реквизита становится непомерным, да еще действующие лица таскают все это за собой, как в сюрреалистическом фильме Луиса Бунюэля “Андалузский пес” таскают на веревках корову, рояль и всякий мусор (впрочем, и обилие портретов Джоконды на сцене заставляет вспомнить мэтра сюрреализма Сальвадора Дали).

Офелия (В. Маковцева) — грубоватая, где-то даже вульгарная девка. Неудивительно, что Гамлет разговаривает с ней языком издевательских шуток. Это не признаки сумасшествия, нет, он вполне нормален, это именно насмешка и презрение — вовсе он не любит Офелию, не тот у него масштаб. Он, изучавший философию в Виттенберге, насквозь видит все механизмы и преступлений, и интриг в Эльсиноре, знает цену всем окружающим его людям. Он не тот нерешительный, рефлектирующий и унылый тип (а иногда еще и толстяк), каким его часто воплощают в театрах и кино — нет, Гамлет О. Ягодина худой, нервный, быстро реагирующий на все изменения ситуации. Пожалуй, не случайно Коляда (которому принадлежит и художественное, и музыкальное оформление спектакля), даже пресловутый монолог “Быть или не быть” заглушил залихватской громкой музыкой: ведь в спектакле доминируют не размышления о смысле бытия, а художественно воплощена, пусть в своеобразной поэтике, сама жестокая жизнь с ее шумом и яростью, а выводы уж делают и рассуждают пусть зрители.

Возможно, успех “Гамлета” подвигнул Коляду поставить “Короля Лира” и сыграть в трагедии главную роль.

Громоздкая, почти неподъемная пьеса, спектакли по которой часто не имеют успеха. В этом спектакле Коляда соединяет воедино извечную трагедию предательства детьми родителей, подлой неблагодарности с эстетикой средневекового, более того, почти первобытного театра.

Первая же метафора — утка со зловещим красным клювом на руке персонажа — олицетворяет и игру родителей с детьми, и зловещий оскал агрессии и жестокости. Николай Коляда в первых эпизодах — в современной одежде, лишь вживающийся в роль, как бы подбирающий ключи к образу. Вот он переодевается в белесый трикотаж, превращаясь в уродливого старика — это как будто вождь первобытного племени, упивающийся своей властью — кого хочу, одарю, что хочу, то сделаю, как хочу, так живу. Самодовольно гогочет, показывает язык. Чувства и переживания еще грубы. И другие герои примитивны, водят первобытные хороводы под некачественную эстрадную музыку. Поначалу это раздражает, кажется затянутым, а изобилие безобразных утиных пастей — нарочитым.

Но проходит 10–15 минут, и вживаешься в привычную эстетику этого театра, и утиные пасти уходят на задний план, затянутости нет и в помине (вторая половина пьесы существенно сокращена).

Достаточным и последовательным выглядит художественное оформление и реквизит: в основном жесть, алюминий — тазы-корыта, ложки-вилки, обрывки водосточных труб, а также пластмассовый серпантин и — уже в меру после пролога — те же утиные пасти. Все персонажи одеты одинаково и как будто сошли с картин Босха. От эпизода к эпизоду все лучше гармонирует с действиями актеров музыка — в частности, отрывки индийских мелодий.

Шекспировские монологи (“Больней, чем быть укушенной змеей иметь неблагодарного ребенка” и другие) звучат с должным пафосом. Актеры играют с уместной долей остроты и иронии, подчеркнута наивно, чуть ли не как в комедии дель арте. Особенно преуспел в этом Олег Ягодина в роли главного злодея Эдмунда — хладнокровного, циничного, самоуверенного манипулятора.

Потерявший всех трех дочерей, Лир вновь



появляется в современной одежде. Да, пройдя через круги ада на земле, он перестает быть первобытным вождем и становится нашим современником — плачущим, страдающим, и трагедия его трогает души зрителей.

Вслед за погружением в Гоголя и Шекспира последовало обращение к более современной драме. Театр обратился к двум репертуарным произведениям зарубежной драматургии двадцатого века. Одно из них — “Трамвай “Желание” Теннесси Уильямса.

Пожалуй, эта пьеса даже сложнее для постановки, чем творения Чехова, Гоголя или Шекспира. В постановках по Уильямсу не так много традицийросло, которые можно стряхивать, почти совсем нет юмора, который у Шекспира, например, есть даже в самых мрачных сценах. Здесь много символики, аллюзий и намеков, есть лейтмотив (полька-варшавянка, которая в постановке заменена частично на восточную мелодию и частично на “Лили Марлен”, исполняемую по-английски). Спектакль поставлен в игровой манере, с обилием гротеска и гиперболизации.

Воплощающий роль Стенли Ковальского Олег Ягодин с самого начала выставляет своего героя истеричным, несдержанным садистом, полуживотным — с почесываниями всех частей тела и нюханьем пальцев после этого, сухим цинизмом и отрешенной жестокостью. Ирина Ермолова же в роли Бланш Дюбуа показывает героиню именно такой, какой ее воспринимают Стенли Ковальски и его коллеги по работе: грешной, бестолковой, никчемной, представляющей собой лишь обузу для окружающих. Да, она, конечно, пытается отстаивать свое достоинство, но трудно понять, на чем основано ее чувство собственного достоинства — ведь хорошие манеры, образованность, аристократизм — то, что должно отличать сестер Дюбуа от окружающих — в спектакле приглушены, не акцентированы. Играющая Стеллу Ирина Плесняева выглядит не старшей сестрой Бланш, а скорее младшей, и она почти не защищает сестру, почти целиком на стороне своего полудикого мужа.

В постановке, несмотря на ее яркость и привычные для этого театра страстность и самоотдачу актеров, ощущается крен в мелодраму, стремление упростить конфликт, представить его как лишь травлю героини со стороны жестокого окружения. В результате

никто из действующих лиц не вызывает сочувствия. А ведь Теннесси Уильямс силен именно тем, что вызывает сострадание к своим героям, к падшим.

Другое произведение современной классики (“Безымянная звезда” Михая Себастиана) — печальная комедия довоенного румынского писателя, которая и сегодня успешно идет по всему миру.

Постановка не очень характерна для театра под руководством Коляды. Здесь нет обилия материального “мусора” (стаканов, консервных банок, мочалок, тазов и т. п.), как в других спектаклях, разве лишь старые швейные машинки и телефоны. Тем не менее, многие фирменные художественные находки используются и здесь — быстрота ритма, гротеск, некоторая избыточность в воплощении эмоций действующих лиц. Как всегда, достойно сыграли Сергей Федоров (Начальник станции) и Василина Маковцева (Мона). А выбор исполнителя на роль учителя астрономии Марина Мирою (Олег Билик) показался неоптимальным. Трудно поверить, чем такой персонаж, у которого все движения ожидаемы и в каждом движении читается: “Я неудачник!”, мог привлечь яркую Мону.

В целом осталось впечатление, что театр поставил эту пьесу, чтобы удовлетворить интересы широкой публики, и надо сказать, что постановщики добились этой цели, сохранив при этом свой стиль и художественную самобытность.

Последний спектакль гастрольной афиши — первое обращение коллектива к творчеству Чехова. “Вишневый сад” поставлен Колядой прошлой зимой.

С открытием занавеса на сцену с криками “ура” и гиканьем врывается чуть ли не первобытная толпа в русских народных костюмах. У каждого — нарядная кружевная заплата на брюках или юбках сзади, пониже спины. Здесь же — медведь. Водят хороводы, куролесят, таскают бутылки с водкой, отливают в пластиковые стаканчики и пьют их них, а то и из горлышка, закусывая крутыми яйцами, которые разбивают о головы друг друга.

Вместо вишневого сада — голые тоненькие прутьики, торчащие из деревянных перил. На эти прутьики аккуратно навешивают сотни пластиковых стаканчиков — сад как будто расцветает белым цветом. Потом, на протяжении всего спектакля, перила будут валить-

ся, прутья вместе со стаканчиками осыпаться, а вся толпа будет вновь и вновь поднимать эти перильца и прутья, и снова и снова возводить и восстанавливать убогое подобие сада.

Без устали запевают припев к народной песне: “Люба — русая коса, казаки бедовые влюблены в ее глаза, светло-васильковые”. Это ждут Любовь Андреевну Раневскую. Самый нетерпеливый ожидающий — Ермолай Лопухин (Олег Ягодин), в меховой шапке и нарядном костюме, правда, все с той же кружевной заплатакой сзади. Он — странный, нервный, в очках — отличается от всех. Он единственный, который к чему-то стремится.

Вот появляется и Раневская со свитой. Как она соскучилась по своему имению, по дому и, главное, вишневному саду! Возгласы: “Ой-ой-ой-ой-ой! Уй-юй-юй-юй-юй! Яй-яй-яй-яй-яй!” и слезы на глазах. И опять бесконечный хоровод, роняют и поднимают “вишневый сад”, ищут друг у друга в волосах вшей.

На сцену вваливается вечный студент Петя Трофимов (Антон Макушин) в коротких штанишках с помочами и в бейсболке козырьком назад, и с идиотским торжествующим смехом радостно возглашает: “Бывший учитель вашего Гриши!” А пальтишко и валенки давно утонувшего мальчика висят в том самом шкафу, который “дорогой многоуважаемый...”. Здесь Раневская еще дает волю своим чувствам. В конце первой части она потерянно бродит по сцене, заглядывает в шкаф... Но вот ее сменяет вползающий на четвереньках Петя Трофимов. Он допивает из разбросанных по сцене стаканчиков остатки водки и бормочет цитаты из Чехова: “Краткость — сестра таланта”, “В человеке должно быть все прекрасно” и другие, перемежая их пословицами вроде: “Водка белая, а нос краснит и репутацию чернит”.

Постановщики и актеры раскрыли тот аспект пьесы, который мало вскрывался прежде: получился спектакль о поиске людьми того, за что можно зацепиться в жизни — и каждый здесь пытается за что-то зацепиться, хоть за какой-то смысл. Поначалу цепляются за самое очевидное, что лежит на поверхности — от этого и возникало ощущение поверхностности постановки: за посконную Русь с гипертрофированными

нательными крестами, с водочными бутылками, медведями, оканьем Вари (Ирина Плесняева), исканием вшей, развесистой клюквой и т. п. Оказалось, что в этом невозможно обрести смысл, и, в сущности, к концу спектакля другой бутылки остается лишь Петя Трофимов. К концу первой части в центре внимания — шкаф с детским пальтишком и валенками, и Раневская пытается зацепиться за это — за воспоминания: смерть ребенка, свое с Гаевым (Сергей Федоров) детство, покойную мать... Все выглядит почти трогательно, но тоже оказывается наносным, и сущность героини вполне проявляется лишь во второй части, когда она едет в Париж к “человеку” — теперь она счастлива и довольна. А “вишневый сад” — лишь красивые слова. После известия о продаже сада она снова идет и открывает шкаф — но лишь на миг... Гораздо большее, почти религиозное значение имеет сад для Лопухина — он потрясен и совершенно отрешен от мира после того, как стал обладателем сада. В герое есть что-то inferнальное, и говорит он часто с отсутствующим лицом, как будто механически, скороговоркой; лихорадочно раскачивается; у него нервные тики — дрожат руки и лицо.

Своеобразными художественными средствами театр доносит до зрителя важную мысль произведения, которую из героев пьесы понимает лишь Ермолай Лопухин: вишневого сада уже нет — он давно рассыпался. Да и не нужен он здесь никому.

Спектакли “Коляда-театра” последних лет снискали заслуженный успех, его наперебой приглашают на зарубежные гастроли — во Францию, Германию, Польшу — страны с высокоразвитой театральной культурой. Творчество театра востребовано искушенной московской публикой.

Прошедшие годы показали, что “Коляда-театр” перешел в новое качество: это не просто средство для адекватной постановки новаторских творений руководителя коллектива, его учеников и последователей, а самодостаточный театр, создавший собственный уникальный театральный язык и способный к новому прочтению и содержательному воплощению самых сложных пьес отечественной и мировой драматургии.

Ãîä xãõîâà: ôãñòèâàëü

Татьяна Купченко

## Почти без слов

*150-летие великого драматурга стало для международного фестиваля, носящего его имя, поводом не просто привезти мировые чеховские постановки, но прежде всего заказать спектакли специально к юбилею. Плюсы и минусы такого решения и обсуждали московские театралы на протяжении почти трех месяцев, что длился фестиваль.*

В его программе приняли участие в основном давние друзья Чеховского фестиваля, режиссеры и труппы с мировыми именами, которые уже неоднократно выступали в Москве под той же “маркой”. Мы увидели драматический опус знаменитого хореографа Матса Эка “Вишневый сад” и пластические сочинения других выдающихся деятелей мирового танцтеатра: “Безымянный яд — Черный монах” Дзэ Канамори, “Шепот цветов” Ли Хвай Мина, “Творение” Жозефа Наджа и два спектакля Начо Дуато. “Бесконечный сад”, созданный специально к юбилею, и ставший за десять лет своего существования уже классическим балет “Многогранность. Формы тишины и пустоты”.

Надо сказать, что танцевальные спектакли стали самыми удачными в летней части фестиваля. Для многих постановщиков это было первое обращение к Чехову. Но они с увлечением отнеслись к поставленной задаче и создали спектакли, вдохновленные целым рядом произведений автора. Их привлекла и сама фигура творца, его творческая и личная судьба. Режиссеры старались погрузиться в мир смертельно больного человека, который воспринимает уродство и красоту вокруг острее, чем здоровые люди. Достаточно привести в качестве примера яркий визуальный ряд первой части спектакля Ли Хвай Мина “Шепот цветов” на музыку Баха. На протяжении всего действия на сцену извергался поток розовых цветов камелии, в вихре которых танцевали артисты, одетые в одежду нежных весенних цветов: зеленую, белую, розовую, голубую. В этом розовом царстве соло и дуэты исполнялись воздушно и нежно, как будто герои становились частью летящих лепестков. Порыв ветра прекращал это движение молодой жизни — к концу первого акта на сцене остался лишь один-единственный лепесток и одинокая девушка. Во втором движении продолжалось, но вместо лепестков сцену заполняли седые человеческие волосы. Танцоры сменяли яркие наряды на телесные

труссы и майки, яркий свет превращался в приглушенный желтый. “Чистые” порывы становились грозной страстью, а из зазеркалья исходил угрожающий холодок. Его мерцание отменяло разницу между здешним и потусторонним, настоящим прошлым. Движение замедлялось, пока в бесконечно прекрасной сцене в финале танцовщики не стали двигаться столь медленно, тесно подойдя друг к другу, что создавали ощущение ожившего барельефа. Живые юноши и девушки, полные надежд, каменели, превращались в воспоминание, пока в финале не наступало будущее — чистый лист (пустая сцена, освещенная резким белым светом), то самое, о котором так мечтали чеховские персонажи.

Однако были и противоположные решения. Действие “Творения” Наджа происходило по большей части без всякого музыкального сопровождения, под неприятные металлические шумы. Музыка в мире, полном насилия, унижения и скорби, не может быть. Тотальный черный цвет и порой скупая подсветка давали возможность разглядеть только фрагменты тел артистов. Здесь тоже возникала мистическая тема зла, раздавленных, мучающихся от боли человеческих тел и душ, которым постоянно напоминают, что они лагерная пыль. Казалось бы, при чем тут Чехов. Однако Надж вдохновлялся не только рассказом Шаламова “Шерри-бренди” (таково второе название спектакля) и одноименным стихотворением Мандельштама, но и чеховским “Островом Сахалин”. Поэтому образ существа с выбеленным лицом и алым ртом, судорожно пишущим и стирающим на доске слова, складывающиеся в единое целое, в текст, который можно читать как справа налево, так и сверху вниз, напоминает своеобразный образ творца, пытающегося в творчестве отразить безумный мир и его загадку.

Безумие, болезнь, в ее буквальном и символическом смысле, стала темой спектакля Дзэ Канамори. Хореограф взял за основу ра-

боты “Черного монаха” и “Палату № 6”. Действо погрузило зрителей не в историческое прошлое, а в технологичное настоящее. На это же намекает программка. Среди действующих лиц упоминаются Добродетельная проститутка, Большой доктор, Ужасный ребенок, Принц со второй улицы и даже Тюлень. А сам режиссер говорил о темах изоляции и разобщенности людей в мире современных технологий как о главных темах спектакля. Между тем, у него, как и у тайваньца Ли Хвай Мина, все построено именно на чеховских символах. Однако, в отличие от чисто поэтического “Шепота цветов”, чеховские образы у Канамори не теряют социальной направленности. Тут есть и прекрасный сад, обозначенный стеной из зеленой травы, и музыка, становящаяся сюжетобразующим элементом. Мотив Гаэтано Брага “Серенада ангелов” то и дело неожиданно возникает и манит, сводит с ума, зовет героев. Это тот самый романс, который исполняла в Мелихове у Чехова его возлюбленная Лика Мизинова. Мотив безумной призрачной любви, забытой, но реальной. Вскоре зеленая стена становится каменной, частью больничного лабиринта. Здесь нет красочных необычных костюмов, напоминающих о современной Японии, появляется Черный монах, а персонажи по-прежнему разобщены в своем безумии. Любопытно, что синхронности сопереживания зрительного зала с героями японский хореограф также не предполагает. В программке указано, что танцоры выполняют движения под “Лебединое озеро”, которое слышат через свои айфоны, а для публики звучит музыка Гии Канчели.

“Бесконечный сад” испанского хореографа Начо Дуато оказался абсолютно постмодернистским произведением о художнике и его творениях, о возникновении слов из пустоты. Абстрактная музыка Шнитке тут сочетается с чеховскими словами, существующими сами по себе, вне контекста. Лев Николаев произносит их так, что простое перечисление становится наполненным суггестивным смыслом. Слова — те же ноты, и танцовщики не исполняют конкретные роли, а выражают скорее идеи, чистые смыслы, но поразительным образом на сцене возникают безмянные, но несомненно чеховские герои. В совокупности это визуализированный текст, черновик. В финале он складывается в цельный мир автора, единый текст всего, когда-либо им написанного, и как знак этого процесса на сцене возникает портрет Антона

Павловича.

Пластика, выражающая мятущиеся души героев, стала самым удачным компонентом драматического опуса “Вишневый сад” шведского театра “Драматен” и постановщика Матса Эка. Бессловесная роль Шарлотты в исполнении его жены, выдающейся танцовщицы Аны Лагуны стала одной из самых ярких в спектакле. Ана превратила фокусницу в сумасшедшую балерину, призрак прошлого. А финальное пластическое объяснение Лопухина (Магнус Русман) и Вари (Эллен Маттсон) по выразительности может поспорить с любыми монологами. В остальном же шведский “Вишневый сад” оказался поразительным образом похожим по концепции на одноименный спектакль Марка Захарова. То же сокращение текста и насыщение его реалиями сегодняшнего дня. Раневская оказывается такой современной представительницей старой аристократии, Фирс — сталинистом в гимнастерке с орденом на груди. “Несчастье”, о котором он упоминает — перестройкой. Лопухину достается роль “нового русского”. Идеалист Петя упоминает о “свободе, о которой так много говорили”, вместо которой царят “безработица” и “коррупция”.

Но подлинного взрыва, насыщением текста политическим и социальным подтекстом добился Франк Касторф, прославленный немец, чьим спектаклем “В Москву, в Москву!” открылся фестиваль. Касторф создал мощное постмодернистское полотно, объединив “Трех сестер” с рассказом “Мужики”. Основанием послужил тот факт, что героини рассказа как раз оказываются в вожделенной Москве, в которой им не находится места, и они вынуждены стать проститутками. Касторф показал Чехова как родоначальника абсурдизма, применив для этого классические приемы. Все скрытое, паузы и подтексты последовательно вытащил наружу и довел до гротеска. Его сестры не говорят, а орут свои реплики, Соленый признается в любви Ирине, молотя в барабан, а та кричит ему в ответ: “Придурок!” Андрей с Наташей занимаются сексом — и вот у них уже ребенок. Кулыгин говорит исключительно по-английски: четко, медленно, как диктор в лингафонном кабинете. В соседней избе, где живут герои “Мужиков”, события и того похлеще: побои, кровь, проститутки в военных фуражках, развевающийся красный флаг над плугом. Во втором действии Андрей оказывается в обтягивающей одежде с коляской: у него роман...

с доктором. А Наташа преображается в русскую царицу на троне — так она называет кресло, а Бобика — цесаревичем. Добавьте к этому видеокамеру для объяснения в самых незаметных уголках сцены, новости в сцене пожара, и бурный постмодернистский коктейль готов. Немногие из публики приняли этот четырехчасовой спектакль, однако, на мой взгляд, “В Москву, в Москву!” оказался подлинным событием фестиваля. В отличие от многих постановок режиссеру удалось создать цельное высказывание о природе русской жизни, ее безнадежности, неумении и нежелании работать, пустых мечтах. Сестры сами виноваты в несчастливой судьбе, а самый отвратительный персонаж, “Сталин в юбке”, Наташа, с пафосом произносит слова Достоевского о народе-богоносце.

Как и Касторф, француз ливанского происхождения Важди Муавад щедро использовал в “Трех сестрах” приемы современного постмодернистского театра, но, в отличие от немецкого коллеги, у него никакой особенной мысли не было. Были интересные находки. Так, все начиналось с бодрой роковой музыки, под которую сестры делали ремонт — строгали, красили, пилили: весна — время обновления. Сцена с танцами на Святки под музыку “Оттаван”. Разыгрывание сцен за декорацией. “Скандал” с мобильным телефоном, который долго не умолкал в зрительном зале, из-за чего один “зритель” встал и начал громко возмущаться. Но были вещи и непонятные. Как Андрей, грузный, старый, лысый мужчина со скрипкой — может мечтать о профессорстве, ведь он уже в возрасте? Вместе с грудастой Наташей он составил настоящий дуэт коверных. Невнятным оказался и финал — сестры разбивают молотками стены дома-павильона, за которыми пробивается свет.

“Платонов” испанского режиссера Херардо Веры был интересен прежде всего великолепным актерским составом. Исполнитель заглавной роли Пера Аркилье выглядел настоящим мачо, блестящим внешне, но слабым внутренне. Роль его многострадальной жены исполняла знаменитая альмодоваровская актриса Кармен Мачи. А генеральша (Моника Лопес) своей сдержанной чувственностью и скрытой страстью, элегантностью и шармом буквально наэлектризовывала сцену.

Аргентинский “Дядя Ваня” режиссера Даниэля Веронезе и чилийская “Нева” Гильбер-

мо Кальдерона оказались невероятно далеки от русского зрителя и А.П. Чехова. И тот, и другой больше напоминали рассказ о жизни актеров, труппы, или репетицию — набросок в быстром темпе. Темпераментные актеры превратили психологические сцены из деревенской жизни в страстный, но одномерный сериал “про отношения”, а сочиненная Кальдероном фантазия о творческом кризисе актрисы Книппер после смерти мужа, происходящая в городе на Неве прямо в день Кровавого воскресенья, мало связана с Чеховым вообще.

Российские постановки на европейском фоне смотрелись камерно, по-домашнему и вместе с тем очень по-русски. Александр Галибин поставил пьесу по новой пьесе Елены Греминой “Братья Ч”. Это история о молодости Чехова, когда образы всех его будущих героев как бы возникают из характеров и судьбы его родственников и знакомых. Получился хороший спектакль с прекрасными актерскими работами Александра Пантелеева, Ирины Савицковой, Анны Дубовой. Вот только Чехов (Станислав Рядинский) остался загадкой — немного отстраненным, холодноватым героем-резонером. Александр Бородин сделал веселый сборник “Чехов-гала”, перемешав все водевили Чехова. Таким образом постановщик выделил общие мотивы, которые объединяют сцены этих небольших пьес. Создал веселый хаос мира, в котором все невпопад, непонимание перемешано с глупостью и несуразностью. Как и спектакль по Греминой в Театре Станиславского, “Чехов-гала” интересен яркими актерскими работами — Марии Рыщенковой, Нелли Уваровой, Александра Веселкина, Ильи Исаева.

Фестиваль показал, что чеховский острый и вместе с тем мизантропический взгляд на мир и человека продолжает волновать творческих людей разных стран. Его истины, открытая им правда нужны, но существует большая усталость от слов, многократно произнесенных на всех сценах мира. Не хватает и концептуальных идей, способных оживить заигранные пьесы. Оттого-то пластические работы прозвучали сильнее драматических. Кроме того, некоторые спектакли, созданные по заказу, не производят впечатления глубоко продуманных, выношенных зрелых произведений, когда художник всерьез изучает, болеет творчеством автора.

Ìàñòáðñêàÿ

## Михаил Дурненков: “Драматург — это хороший лжец, который каждый вымысел замешивает на правде”

*Беседу ведет Светлана Новикова*

*Михаил Дурненков — один из ведущих, перспективных представителей движения “новая драма”. Родился в 1978 году в Амурской области, с 1995-го жил в Тольятти, с 2005-го — в Москве. Получил известность как автор пьесы “Культурный слой”, написанной совместно с братом Вячеславом<sup>1</sup>, переведенной на немецкий язык и вошедшей в одноименный сборник (ЭКМО, 2005 г.), ряда других, о которых идет речь в нашей беседе. Сборник стихов “Слесарные хокку” издан на французском языке.*

— У тебя непростая биография. Вы ведь с родителями не на одном месте жили, а колесили по большим и малым стройкам?

— Биография у меня не сказать, что необычная. Родители вместе с тысячами подобных им поехали в 1974 году строить БАМ, и там, в таежном поселке Ларба, я и родился. Сейчас такого поселка нет, вернее, нет места, где я жил. Поселок был временным, исключительно для строителей железной дороги и, как я понимаю, на месте моего дома сейчас опять, как, впрочем, и изначально, шумит тайга. В 1988-м родители переехали в Якутию, на строительство Амуро-Якутской Магистралы (АЯМ). Оттуда, из поселка Синегорье, в 15 лет я поехал на запад, еще не понимая, что же мне нужно в этой жизни. Поступил в политехнический институт в городе Тольятти, закончил его в 2000 году инженером-механиком автомобильного транспорта.

— Как я понимаю, в инженерах ты задержался ненадолго. Что тебе дал твой диплом?

— Если теоретически рассуждать об этом, то профессия мне, в общем, не пригодилась, но это часть моей биографии и, соответственно, часть меня. Благодаря ей я мог потом работать по специальности. Я не думаю, что из меня был блестящий слесарь или талантливый инженер, но благодаря этим специальностям я мог общаться с людьми, быть среди них своим. Это мне даже сейчас пригождается, когда я делаю вместе с Александром Родионовым документальный проект “Мотовилихинский рабочий”, суть которого, в том числе, во встрече с рабочими для сбора интервью и материалов. Часть своих впечатлений того времени я отразил в пьесе “Синий Слесарь”<sup>2</sup>. Поэтому не хотел бы ничего менять в своей жизни.

— Знаешь, я ведь тоже получила техническое образование: окончила Московский авиационный институт. Тоже работала на заводе и в НИИ. Но не думаю, что этот путь оказался для меня полезен. Как ты полагаешь, писатель должен иметь богатый собственный опыт или достаточно почерпнутых из литературы знаний и фантазии?

— Для каждого человека важен непосредственный жизненный опыт. А для драматурга личный опыт просто бесценен. И бесценен именно в драматургии, где мы имеем дело с психотипами персонажей. Какой бы фантастической ни была пьеса, какой бы сумасшедший сюжет ни ставился на сцене, персонажи должны вызывать у нас эмоцию узнавания, а это невозможно без определенной правды их психологического существования и переживания на сцене. Поэтому драматург — это очень хороший лжец, который каждый вымысел замешивает на правде. Опыт может быть совершенно разным, но в первую очередь эмоциональным. “Царь Эдип”, как следует из текста, писался с четкой уверенностью в том, что персонажи должны вести себя в предлагаемых обстоятельствах именно так и никак иначе.

— Слава как старший брат дал тебе толчок, “направил в писатели” или ты сам к этому пришел?

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2004 г.

<sup>2</sup> Опубликована “Современной драматургией” в № 3, 2007 г. под названием “Слесарные хокку”. (Ред.)

— Я думаю, все это произошло не без участия моего старшего брата, за что я ему искренне признателен. Вообще, я писал сколько себя помню, примерно с возраста, когда научился выводить буквы. Поэтому нынешняя моя писательская деятельность в каком-то смысле продолжение детской графомании. Также очень я признателен Вадиму Леванову, тольяттинскому драматургу, который направил меня на драматургическую деятельность, когда я, много лет назад, пришел к нему в театр в качестве актера.

— **Да, Вадим Леванов — настоящий лидер и педагог. Именно он сделал Тольятти одним из центров новой драмы. Последнее время я встречаю разные попытки определить, что такое “новая драма”. Что ты понимаешь под этим определением и что “новая драма” значит для тебя?**

— Формально новая драма — это пьесы, написанные сегодня и про сегодня. *Про сегодня* не стоит понимать в узком смысле, что это такие новости про сегодняшний день. Конечно же, в каждом актуальном высказывании содержится набор вечных тем и вопросов, а иначе — без этого — нет искусства.

— **Расскажи о твоих хокку. Как они возникли? Где их можно прочитать?**

— Еще до того, как стать актером, а затем драматургом в театральном центре “Голосова, 20”, где Вадим был художественным руководителем, я писал стихи. Среди всяческих экспериментов того времени были цикл “Письма из армейки”, написанный в стиле хип-хоп, и цикл “Слесарные хокку” — четверостиший, описывающих заводской быт в эстетических категориях японского стихосложения. Тогда, в 2000 году, все японское было очень модной темой, по рукам ходили книги Мураками, имена Басё и Судзуки знал каждый, а картины Хоккуса и Хиросигэ висели в гостиных вместо картины “Утро в сосновом лесу”. “Слесарные хокку” — это ернический симбиоз заводской романтики и японской поэтики. Они были изданы самиздатовским образом в Тольятти в 2000 году, я сам делал коллажи для этой книжки. Как мне кажется, до сегодняшнего времени не дожил ни один экземпляр. Сами же хокку вошли в пьесу и в спектакль “Театра.doc” “Синий слесарь”, их можно прочесть и в журнале “Современная драматургия”, где была напечатана пьеса.

— **Что ты считаешь главным в ремесле драматурга? И чего больше в драматургии — ремесла или искусства?**

— Вопрос хитрый. С одной стороны, чтобы не стать ремесленником, нужно как раз таки это ремесло хорошо знать. А об искусстве, как мне кажется, лучше не думать. Не для того чтобы его не вспугнуть, а потому что не существует искусства для искусства, по крайней мере, в этот момент современности. Можно говорить о самовыражении, о создании своего художественного мира, но никак не «я создаю искусство». Такие мысли, на мой взгляд, скорее мешают заниматься искусством. Конечно же, драматургия издревле скорее ремесло, само слово *драматург* в английском языке близко скорее слову *ремесленник*, чем *писатель*. Все потому, что драматургия подразумевает набор определенных “несдвигаемых” правил, который драматург обязан обслужить — зритель, сцена, актерское существование, жесткие рамки театра-представления. Но с развитием театра многие из этих законов оказались не константными. После Гротовского, Беккета, Брехта понятие драматургии как ремесла сильно изменилось. Появилась инвариантность, присущая скорее искусству, чем ремеслу.

— **Приступая к новой пьесе, ты имеешь твердое представление о том, что напишешь, или тебя ведут твои персонажи? По-пушкински: “Какую штуку удрала моя Татьяна!”**

— Обычно я стараюсь примерно представлять себе конструкцию и хорошо — персонажей. Первое, чтобы нескучно было писать, второе, чтобы хорошо представлять себе действие. Но, конечно, никогда не знаешь, что они учудят, эти персонажи. Им надо давать свободу, на мой взгляд, нельзя заковывать персонажей в рамки фабулы, потому что можно пропустить интересный поворот, который диктует само действие, а не автор. Как-то так.

— **Расскажи про свой переезд в Москву. Столица — это ведь совсем другая жизнь. Насколько трудно было к ней адаптироваться?**

— Москва — это всего лишь место. Отличие этого места от других в том, что тебе постоянно колют “гормон роста”. Скорость протекания времени здесь совершенно другая, чем, например, в Тольятти, где только к вечеру ты можешь первый раз выглянуть в окно. Плата за такую скорость — это поверхностность, с которой, я считаю, нужно бороться. Часто не

хватает времени на глубокое и спокойное обдумывание замысла. В таком случае я просто стараюсь не писать, а “закопать” замысел внутри себя, не считаясь с тем, что он может прорасти только через год или два. Москва много дала мне и продолжает давать, возможность реализации здесь, вблизи обслуживающих реализацию механизмов, выше, чем где-либо. Но внутренние приоритеты должны быть высоки, иначе Москва может подмять тебя и заставить распылить жизнь на совершенно пустяковые и бессмысленные занятия.

— **В Питере хвалят твой спектакль “Изотов” на Александринской сцене<sup>1</sup>. Мне не удалось его посмотреть, а пьесу я прочитала с удовольствием. Что ты скажешь об этом спектакле и его режиссере Андрее Могучем?**

Спектакль “Изотов”, собственно, как и его основа, пьеса “Заповедник”, получились очень авторскими произведениями. В этом смысле было забавно, что все время работы с Андреем он мне говорил, что делает все исключительно по законам сцены и театра, которые не он установил и не им придуманы, и в то же время было очевидно, что взгляд на персонажей, их мотивацию, на сценическое действие и условность существования у него совершенно авторский, присущий только ему. Но он, как мне кажется, не замечал этого: просто сама его личность подвергала облучению пьесу в пропорциях, не установленных театральными законами. Я думаю, что это верный путь для искреннего и полноценного творчества — работать по законам, но быть в этой работе выше законов.

**Какова история вашей со Славой пьесы для Шекспировского Королевского театра? Поставлен ли спектакль?**

— Премьера спектакля “The Drunks” по нашей с братом пьесе “Пьяные” была в сентябре 2009 года в театре “Royal Shakespeare Company” в городе Стратфорд-на-Эйвоне, на родине великого Барда. До этого в течение трех лет была работа над пьесой в контакте с RSC, когда раз в полгода приезжали в Россию завлит театра, худрук (за это время сменилось два: мы начинали работу с Домиником Куком, он сейчас руководит лондонским театром “Ройял Корт”, а заканчивали с Майклом Бойдом, который и ныне у руля RSC).

Спектакль мне очень понравился. Прекрасный английский режиссер и драматург Энтони Нильсон, который в Англии известен не меньше, чем Марк Равенхилл, поставил пьесу так, что это не была чисто русская история. Он смог вывести ее на уровень интернационального высказывания. История, использованная в пьесе, вычитана нами из газет и, наверное, в каком-то смысле не является сверхоригинальной: солдат, получивший контузию в первую чеченскую войну, после трех лет мотания по госпиталям возвращается в свой городок. Там его уже давно считали пропавшим без вести, его жена вышла замуж за другого, его ребенок называет отцом другого мужчину, а самому солдату совершенно нет места в этой новой и чужой для него жизни. Поиск этого места, желание стать по-настоящему живым и является путем героя в этой истории.

— **Готовясь к нашей беседе, я сейчас перечитала твои пьесы. И не смогла отгадать, какая из них самая последняя по времени.**

— С годами все труднее и труднее писать пьесы. Не потому, что их сложно писать, а потому что сложно найти время на их написание. Предпоследняя моя пьеса — “Хлам”, а последняя — “Самый легкий способ бросить курить”.

— **Понятное дело: ты много работаешь на сериалах. Что это дает тебе как драматургу? Не “портит ли руку”?**

— Я много об этом думал, наверное, как и каждый пишущий и зарабатывающий этим человек. Мне кажется, “порча” происходит в результате того, что в систему авторского высказывания внедряются факторы, не имеющие отношения к самому высказыванию. Например, что надо учитывать продюсерский интерес “кассовости”. Или когда в основе произведения лежит вывернутый, в плане отношения к реальности, факт. Например, если включить какой-нибудь канал НТВ, то там просто засилье добрых и доблестных милиционеров. “Хороший милиционер” — это не оксюморон, но и не совсем то же самое, что и “зеленая трава”. А когда мир состоит исключительно из “хороших милиционеров”, то, вероятно, это не совсем правдивый мир. Такая базовая неправда может притупить авторское чувство реальности.

<sup>1</sup> См. нашу рецензию в № 2, 2010 г.



ти и сильно сказать на искренности. Потом и полезут такие персонажи, как “честный чиновник”, “искренний политик”, “древолюбивый химзаводчик” и т.д. и т.п.

— Я думаю, твои персонажи относятся к типу людей, не знающих, как жить. Но они знают, как *не надо* жить. Я права? Что ты об этом думаешь?

— Мои герои, как пинг-понговые шарики, колотятся между двумя стенками — моральным императивом и социальными нормами. Вообще, мне кажется, что многое, что придумало человечество для обуздания инстинктов и организации социума, устарело и нуждается в пересмотре. Не в глобальном пересмотре, а в пересмотре с точки зрения современности. Один из моих персонажей, например, искренне гордился, что колотил большой раком бабке героин — дозу себе, дозу ей, все по-честному. В каком-то смысле этого слова он себя не ставил выше или ниже ее и считал, что делает благое дело. Я использовал сейчас эту историю как пример ситуации, к которой я искренне не знаю, как относиться. И таких ситуаций вокруг меня тысячи и тысячи, и, конечно, они меня занимают очень сильно. Вообще, меня привлекают как раз такие истории, к которым я не могу сформулировать свое однозначное отношение.

— Есть ли у тебя какие-нибудь профессиональные принципы или жизненные правила, которые ты себе положил и соблюдаешь?

— Может, я тебя и разочарую: профессиональных принципов у меня нет, я беспринципный и страшно любопытный. Хотя один имею — я не могу “убить” ребенка. Несколько раз чувствовал, что это пойдет на пользу сюжету, но не могу через это переступить. Я думаю, что выдуманные миры, которые описывают пишущие люди, имеют обратную связь с реальностью. Мне почему-то кажется, что если в литературном произведении убить ребенка будет легко, то в каком-то смысле эта легкость переключается в реальность. Ничего не могу с собой поделывать. Но это какая-то моя личная тема, не хотел бы ее распространять на творчество коллег и вообще писателей. Что касается жизненных принципов, то я их никогда не формулировал. Просто стараюсь не совершать стыдных поступков. Вроде всё.

## Римас Туминас: “В Москве нужно побеждать, иначе станешь мухой в баре”

*Беседу ведет Александра Машукова*

*Еще недавно он был в Москве редким гостем, а сегодня без его спектаклей город себе уже и не представишь. И это хорошо: художественный руководитель Театра им. Евг. Вахтангова — из тех режиссеров, чьи работы будоражат, вызывают споры, оказывают влияние. И всегда безошибочно узнаются: пластическая и визуальная утонченность, гротескная манера игры, мрачноватый юмор — важные составляющие авторского почерка Туминаса.*

*С Римасом Туминасом мы встретились в тот момент, когда сезон у вахтанговцев уже закрылся, а новый еще не начался. Самое время было подводить промежуточные итоги.*

— Вы довольны прошедшим сезоном?

— Да. Грешно было бы сказать, что нет. Конечно, я всегда оставляю за собой право требовать от себя и других большего, но, в целом, доволен. Вот только премьер было мало.

— Две премьеры, “Маскарад” и “Дядя Ваня”, причем одна из них лидирует в десятке лучших, по мнению критиков, спектаклей сезона, — это мало?

— А я жадный очень. Мне нужно много премьер, много актеров. Иногда про Театр им.

Вахтангова говорят, что здесь большая труппа, — называют это в качестве недостатка. Да, у нас большая труппа, но нужно еще в два раза больше. Чтобы все лучшие были у нас.

Сегодня мы пока не развернули труппу. Все ее более или менее знают, но потенциал ведь у театра огромный.

Я планировал завершить этот сезон “Пер Гюнтом” Генрика Ибсена. Но помешали организационные вопросы, они поглотили меня, я в них утонул. Может, в дальнейшем эта моя деятельность и даст результат, но сегодня у меня большие потери во времени. Я часто завидую тем режиссерам, которые свободны и отвечают только за себя. У меня же никогда не совпадали желания с реальностью, реальность неизменно побеждала и побеждает до сих пор. Она давит мечту. А я и сегодня продолжаю мечтать — несмотря на то, что жизнь преподавателя достаточно уроков и вроде бы уже все знаешь наперед. И все равно хочется пробиваться к свободе, вступать в диалог “ты и другой”. Ты и Бог, ты и человек, ты и автор. Вот эти отношения меня всегда влекли — тесные, прямые связи. Без ответственности за всех.

— **Получается, “ты и другой” — это плодотворные отношения, а “ты и другие” — уже нет?**

— Да. Иногда они тоже что-то дают, но не надо задерживаться на них надолго.

— **Для вас это уже второй опыт руководства академическим театром — в середине 90-х вы возглавляли Государственный академический драматический театр Литвы. Тогда все было по-другому?**

— Оттуда я ушел с цветами. Было общее собрание, меня поблагодарили, вручили букет. То есть я ушел оттуда вовремя. Иногда ведь бывает, что художественные руководители как бы исчезают: вступали в должность с шумом, с помпой, а потом будто растворялись в воздухе. Вообще, мы приходиться умеем, а уходить — нет. А надо так, наверное, строить свою жизнь, чтобы уходить было еще веселее, торжественнее, радостнее, чем когда ты появился. Кстати, и в современной драматургии этого тоже очень не хватает — правильного, осмысленного ухода персонажа. А в жизни мы появлению человека радуемся куда больше, чем уходу, по поводу ухода плачем. А надо уходу радоваться, а во время появления, наверное, помолчать, задуматься... помогать всячески, очень серьезно отнестись к этому, но перенести акцент.

— **Возвращаясь к 90-м — почему вы ушли из академического театра Литвы**

— Это были бурные годы — время самостоятельности, новых законов. И деньги у всех водились, не знаю откуда, но они были. Много денег, много планов, в каждом отдельном районе Вильнюса по театру, не говоря уж о городах. Возникла такая сеть театров по всей стране. И я не просто руководил одной отдельно взятой труппой, а принимал участие в создании тотального мира под названием “театральная Литва”. Но объединения не произошло: каждый театр захотел быть сам по себе, каждый думал, что он выживет отдельно. После опыта СССР союзы вышли из моды, разве что Евросоюз всех манил. Я, кстати, был против этого — я и сейчас против, я евроскептик. Наш театр получил статус национального, но из общей хорошей идеи ничего не вышло, только времени много потеряли. И я сник, ушел в Малый театр Вильнюса.

— **Я слышала, что несколько ваших учеников-режиссеров, недавно окончивших Литовскую консерваторию, где вы преподаете уже тридцать лет, сейчас активно работают в Малом театре Вильнюса. Можно ли говорить о том, что появляется новая генерация литовской режиссуры?**

— Ну, может быть, это и слишком оптимистичное заявление, но два-три режиссера-магистранта, закончивших обучение в этом году, действительно ставят и в Малом, и в других литовских театрах. Думаю, что именно они в дальнейшем должны определять судьбу Малого театра. Тем более что мой контракт там закончился и пришла пора уходить. Потому что по литовскому трудовому кодексу руководитель театра — юридическое лицо, он не только главный режиссер, но одновременно и директор, и он не имеет право так надолго уезжать. Я лишь оставил за собой возможность выпускать на этой сцене один спектакль в сезон.

— **Это тяжелый для вас момент?**

— Нет. Я и здесь, в Москве, продолжаю повторять, что я — гость, мне важно не терять этого статуса. Вообще, не дай бог стать хозяином. Ведь ты не можешь быть хозяином своей

жизни, кто-то хозяйничает над тобой, а ты — всего лишь исполнитель! Я видел очень много людей, которые тяжело уходили. Все ими сделано, и как же трудно это оставить... Представляю, как трудно им будет умирать! Я построил дачу, я купил машину, яхту, и вдруг надо умирать. А не надо привыкать, вживаться, считать, что только ты один все умеешь и знаешь. Какой-то орел возьмет тебя за шиворот и перенесет на новую землю, и там все начнешь заново. Там сделаешь театр. Вот так нужно жить.

— **Ваши ученики могут претендовать на руководящую должность в Малом театре Вильнюса или они еще “начинающие”?**

— Была такая мысль, но они пока слишком неопытны. Им сейчас нужно заняться практической режиссурой. Тогда через два-три года они смогут претендовать уже и на руководящую должность. Мне оставлять Малый театр нетрудно не потому, что у меня за спиной Театр Вахтангова и есть куда уйти. А потому что в нашем деле очень верят тем людям, которые работают. И мои юные ученики востребованы именно поэтому.

Для меня радостно, что они хорошо чувствуют и понимают жизнь. Не поддаются временным псевдохудожественным веяниям, не соглашаются на эффектные, но пустые проекты. Они с хорошим позвоночником. Вдумчивые. Даже такие, я бы сказал... отъявленные. Сволючи такие. Жесткие. К себе и к окружающим, к театру. Если начинают чем-то заниматься — то стараются делать по существу, открывать новые миры. Может быть, они со временем и в Москве появятся, после того как созреют в Литве как режиссеры. Пока же я их сюда не допускаю.

— **А почему? В Москве более суровая проверка?**

— Тут нельзя баловаться, экспериментировать, пробовать. В Москве надо побеждать. Иначе станешь мухой в баре. Той самой мухой, которая сидит и рассуждает про театр. Либо пишет пьесу и распределяет роли. Так и на десять лет можно засидеться. Сюда надо приехать с характером и багажом сложившегося режиссера.

— **Вы говорите, что они жесткие, — это вы их такими воспитали?**

— Нет, что вы, я самый слабый и добрый человек! Я бесхарактерный, меня легко уговорить. Я шучу, что если бы был женщиной, то всегда ходил бы беременной: не могу сказать “нет”. Если человек обращается с вопросом, ставить ему или нет, играть или нет, писать или нет, я же вижу, что он хочет, чтобы я сказал “да”. Я и говорю “да”. Сам разберется! (*Смеется.*)

Но невежества, бескультурья не прощаю — вот здесь я жесткий. Не выношу, когда приблизительно разбирают пьесу, делают спектакль, оставаясь на уровне сюжета. Как будто сейчас идет раскачка, а до художественной ценности они доберутся когда-нибудь потом. А надо: либо выживешь — либо погибнешь. Нет яростной борьбы с собою, не перед кем ответить. Нет цензуры, наконец. Поэтому я и хочу, чтобы в искусстве, в театре была цензура. Я — за цензуру. Не знаю, как это должно быть устроено... Можно, например, выбрать какого-нибудь человека с хорошим вкусом, худрука театра, на год, пускай будет главным цензором страны.

— **И кто бы им мог стать, по-вашему?**

— Ну, вот Петра Наумовича Фоменко выбрали бы главным цензором театра. Есть ведь главный санитарный врач России... А через год его бы сменил кто-нибудь другой.

— **Боюсь, что на Фоменко этот список бы и закончился. И по каким критериям он бы оценивал постановки?**

— Первое: поверхностный разбор пьесы или нет. Есть ли в спектакле художественные открытия, начиная с актерских работ. Нет? Значит, это пустая трата бюджетных денег. Закрывать спектакль, или подать в суд, или обязать вернуть деньги. (*Смеется.*)

На всю жизнь запомнят. А сейчас — ну подумаешь, выйдет — не выйдет. Да, конечно, в нашем деле никто заранее не знает, каким получится результат, но ведь ты должен рваться, самоотверженно искать ту сторону дивана! Вторая сторона есть у каждой вещи — разверните ее, увидите, как там некрасиво. Вөречки какие-то болтаются, мешковина. Лицевая сторона — гладкая, а наше дело — сзади зайти, посмотреть, как все действительно устроено. И если режиссеры хотят показать только лицевую сторону пьесы, это не будет иметь никакой

ценности. Небрежность — признак бескультурья, невежества. Самое страшное, что может быть в искусстве. Неудачи случаются, и даже неудачи бывают очень интересными. Но всегда видно, была ли у авторов спектакля большая цель. Настоящая — не придуманная, не вымученная: поболеть за “маленького человека”, обличить гламур. А они сами, может, мечтали попасть на Рублевку, да не вышло — потому и обличают.

— **Как вам кажется, современная пьеса вообще должна отражать злободневные реалии нынешней жизни?**

— Нет, все уже высмеяли — и ближнего, и дальнего, и власть, и Бога. Это дело газет, не наше.

— **Но ведь, скажем, Чехов писал о современной ему действительности.**

— Нет, он тоже писал об уже уходящем, прошедшем времени. И своих персонажей воспринимал как ретро, вытаскивал их вглубь годов. Так легче, интереснее писать. Чехов касался тех грехов и той истории, которая тянулась с XIX и даже с XVIII веков, он весь был там. А остальное — так, верхушка сегодняшнего дня, которая его по сути не очень-то и интересовала.

Вот когда наших драматургов будут увлекать эти прошедшие века, умершие люди со своими судьбами, когда они услышат звуки их жизни, их плач, их смех, тогда у них получится описать и сегодняшние дни. То есть персонаж может быть сегодняшним, существующим, но его начало все равно — там. А то сейчас в пьесах в основном действуют люди без корней. А настоящий герой есть, но он затаился. И не надо искать его в мегаполисе, нужно — в провинции. Именно там эти люди все еще плачут, ждут, остаются верными себе, в них живо все — тот век, тот звук.

— **Один из лучших ваших спектаклей в Малом театре Вильнюса — “Мадагаскар” по пьесе Марюса Ивашкявичуса<sup>1</sup> — был сделан как раз по этому рецепту: это был рассказ о людях уже ушедших. Как произошла ваша встреча с этим текстом, поразившим четыре года назад театральную Москву своим странным, свежим, смешным и очень талантливым языком?**

— Да, лексика в пьесе была такая довоенная, своеобразная. Давно, еще в конце 80-х, я был в Ватикане и набрел там на книгу о Казимерасе Пакштасе, который в начале века искал “запасную Литву”. Мы ведь живем в транзитной стране, через которую идут то немцы, то русские, и выжить в таких условиях трудно. Мысль Пакштаса была проста: надо искать Землю обетованную. Возникло целое движение, в каждом районе были штабы переселения литовцев на Мадагаскар. Эту историю я везде пытался рассказывать как анекдот, но на самом деле думал, что из нее получится настоящая притча. В результате ей заинтересовался Марюс Ивашкявичус, который до того писал в основном романы. После успеха “Мадагаскара” он стал ведущим драматургом Малого театра, и сейчас мы продолжили с ним сотрудничество на пьесе об Адаме Мицкевиче. Вообще планируем сделать такую галерею спектаклей про людей, которых уже нет.

— **А кто еще окажется в этой галерее?**

— В пьесе про Мицкевича появляются Шопен, Бальзак. А в дальнейшем героями, возможно, станут Чюрленис, Кант, который жил в Малой Литве на территории Пруссии.

— **В своих недавних интервью вы говорили о том, что актер сегодня — не звезда, не премьер, а часть постановки, и в ваших спектаклях действительно так и есть. Возможно ли осуществить этот подход в Театре им. Вахтангова, труппе вполне премьерской?**

— А бороться не надо. Надо признавать существующую реальность. Она заключена в актерах и в зрителях, которые воспитаны на этом театре, этих артистах. Надо не отрицать, но внедрять, не ломать, но превносить сценическую культуру, ратуя за совокупность театрального зрелища. Продвигаться к тому, чтобы люди, приходя в Вахтанговский театр, знали, что они встретятся там с актом искусства, кто бы в спектакле ни играл. Раньше ведь звезд делали не кино, не телевидение, а только театр. И такие звезды должны быть, и в этой ансамблевости — театр будущего.

<sup>1</sup> См. “Современная драматургия”, № 1, 2006 г.

## Любовь Мульменко

# Обстоятельства пьесы, или Зачем тексту для театра родиться “в поле”

### Заметки молодого драматурга

*Считается, что автор с текстом один на один. Вот ему открылось, произошла трансценденция, мысль оформилась в слово — и текст ушел гулять в большой мир. Вообще-то, трансценденция нуждается в катализаторах. Один из них — игра в предположенные обстоятельства. В случае с текстами для театра эта игра может называться, например, драматургической лабораторией. Правила — варьируются. Бывает, российско-финская сборная авторов пишет про “Зимнюю войну”, бывает — москвичи и немосквичи — про “Москву будущую”.*

Летом 2009-го я оказалась в компании, которая десантировалась в чужой город Киров, чтобы за несколько дней успеть что-то сущностное про него понять и написать вещь для кировского же Театра на Спасской. В данном случае сам театр в коллаборации с “Культпроектом” артикулировал желание поставить на сцене документальную историю про город, рассказанную “понаехавшими”.

В Киров нас “понаехало” четверо: я, Саша Денисова, Максим Курочкин и Александр Родионов. Днями нам надо было ходить в поле за материалом, вечерами — конвертировать найденное в текст. Мне из графика пришлось выбиться, потому что мои “клиенты” жили не в Кирове, а чуть подальше, в городе-заводе Кирово-Чепецке, и были они не краеведами (как у Курочкина), не музейными смотрительницами (как у Денисовой), а просто пацанами. По будням пацаны работали, а по выходным — выпивали. Я рассудила, что мне нужен строго вечер пятницы и пиво с сосисками в гараже.

В гараж ехали долго, по плохой дороге, зато собственно документальный театр начался сразу, как сели в машину — из затакта. Владик, мой кирово-чепецкий проводник, знакомый знакомых, которого я первый раз в жизни видела, но почему-то совсем не боялась, взялся рассказывать мне, что творится за окном: “Сейчас мы проедем мимо кладбища, тут всякие черти известные похоронены. Поэты, там, начальники того-сего, мужик, который завод построил... О, а вот это памятник. Кому-то непонятному. Типа химические элементы на гербе нарисованы, и баба с мужиком железные». Рассказывал, в общем, лихо — водил тоже лихо: “Кирпич. Как ехать? Чё, мусоров нету? По клумбе проедем, пока никто не видит”.

На месте пацаны уже как следует поговорили со мной про свой странный город, где всегда идет дождь, где случилась абсолютная победа эстетики “Сталкера” и “Фоллаута”, где местные жители не просто смирились с чудовищной экологией, но ужились с ней, присвоили и с иронией называют себя “детьми аммиака”.

После обработки материала (а было его раз в пять больше, чем я могла себе позволить включить в пьесу), получилось странное и, пожалуй, радикальное “роуд-муви” с обилием нецензурной лексики. За лексику после предварительных показов в Кирове и в Москве мне уже “прилетало”. Для прокатной версии я мат скрепя сердце порезала очень сурово — когда поняла, что дело не столько в зрительском ханжестве и не в священной войне против мата на сцене, а в том, что в устах актеров музыкальная и обаятельная речь моих героев звучит и в самом деле вульгарно. Есть дистанция между человеком от театра, который входит в роль жлоба, и, собственно, прототипом, который не жлоб, но пацан. Есть маркированность мата — когда человек из другой среды, в данном случае, актер пытается воспроизвести слово “х. . .”, он все равно держит в голове “это не я” — и выходит такая пародия, манерка, от которой зал мутит. И самих пацанов бы замутило, услышь они “себя” такими.

Да, мне все было страшно, что пацаны подумают, будто я втерлась в доверие, разово про-

никла на их сабантуй, получила, что хотела и дематериализовалась. Поэтому я специально к ним приехала еще раз, после окончания лаборатории, без диктофона и с черновиком пьесы. Пойти нам было некуда, кроме сауны, которая круглосуточно. И вот мы сидели в предбаннике часа два и читали вслух. Это был суший дурдом, конечно. Мы сюда обычно с пивом, с телками и все как надо, говорят, а тут — внеклассное чтение.

25 июня в Кировском Театре на Спасской премьера четырехчастного спектакля “Так-то да” по мотивам нашей общей истории. И пацаны пойдут смотреть — в том числе и ту новеллу, которая про них — “Дети аммиака”. Хоть бы приняли.

Не все лаборатории, конечно, устроены как фольклорные экспедиции. Лаборатория в Ясной Поляне, например, это скорее ярмарка вакансий пополам с сеансом психоанализа. Драматурги и режиссеры (примерно в равных пропорциях) с неделю живут в родовом имении Льва Толстого — в поисках общего высказывания. В первый день каждый произносит “яснополянскую речь” — конспект замыслов будущих пьес и спектаклей. Дальше драматурги и режиссеры объединяются по интересам и вместе готовят проект. Я предложила две рабочие темы: документальный проект о философии и мотивации питья и художественную историю про любовь и про войну. Точнее, про девушку, которая влюбилась и объявила себе военное положение, а никто и не заметил.

Собственно работа над яснополянскими проектами напоминала коллективную медитацию. С режиссером Лерой Сурковой (ее заинтересовала история про алкоголь) мы сидели в чистом поле и честно делились, сколько, как и зачем было нами выпито, ловили себя и друг друга на слове, находили закономерности, осевые, несущие — и таким образом сочиняли вопросник для интервью с героями. Галерея героев придумалась легко: решили, что брать нужно разных — бабушку “от сохи”, школьницу, которая недавно “дебютировала”, упившись на дискотеке коктейлей, пижона из “золотой молодежи”, который пьет по клубам и дорогое, работягу, который режимно выпивает по пятницам с мужиками, плюс еще пятерых непохожих. Военно-любовную лирику мы разрабатывали с Александром Родионовым и Михаилом Морсковым. У меня уже был готов сюжет, даже синопсис — не хватало только полноты, глубины погружения в ситуацию, где герой ощущает любовь как главное дело и решает отдать за него вексель — свою единственную жизнь. Поэтому я просто попросила своих соавторов по очереди задавать друг другу вопросы о частном опыте влюбленности — причем, мне вмешиваться в интервью нельзя, такое условие. Они спрашивали, отвечали. Как понимаешь, что полюбил — симптомы, улики? Когда предлагают тебе эпическую любовь, где все на карту — страшно? Когда отвергаешь чужую любовь — что в тебе творится в этот момент? Диалог был долгий, я с десяток страниц исписала — зря, правда, перечитывать потом не было нужды: один раз усвоилось и дальше уже работало во мне без шпаргалок.

Монополия автора на текст, его одиночество, его личная монархия должны, если не разрушаться в основе своей, то, во всяком случае, подвергаться сомнению. От этого происходит реальная польза, как от физкультуры, когда начинаешь понимать, что тело движется не само по себе, там целая нервно-мышечная система. Драматургические лаборатории, если пользоваться этой аналогией, прибавляют к нерву, который всегда при авторе, реальной мышечной работы. Ну и, в конце концов, мотивируют на результат: ты уже не один вяпался в пьесу, а вместе с будущим постановщиком. Греет, конечно, и то, что результат будет для тебя, драматурга, в хорошем смысле предсказуемым — раз режиссер не на готовое пришел, а был с тобой и с текстом с самого начала.

Äöbãèà áãðããä

Наталья Якубова

## Польская мозаика

*В начале 90-х Кристина Майсснер, тогдашний руководитель торуньского Театра им. Вильяма Хожичицы, основала фестиваль “Контакт”. Он был первым и так и остался самым важным из целой серии центральноевропейских фестивалей, основанных тогда (достаточно вспомнить словацкую “Дивадельну Нитру” и чешский фестиваль “Дивadlo”). Приезжавшие сюда гости полюбили Торунь, уникальный польско-немецкий город, гордящийся тем, что здесь стоит дом, где родился Николай Коперник и что именно здесь в тайне передавался из поколения в поколение рецепт знаменитых торуньских пряников. И, может, за это сочетание центрально-европейским Авиньоном, даже если по размаху “Контакт” не мог сравниться с легендарным французским фестивалем.*

Год за годом Торунь приглашает провести семь вечеров с театром, смотря по два-три спектакля в день и до ночи засиживаясь на встречах с артистами. С самого начала и до сегодняшнего дня фестиваль обеспечивает и на спектаклях, и на встречах русский и английский перевод. На эту неделю в Торунь приезжает из Щецина Галина Джичимска, а из Вроцлава ее дочь Татьяна, чтобы переводить гостям из России и на самом деле не только им. На встречах с артистами вокруг легендарного “русского столика” (держись, режиссер!) кучкуются самые разнообразные славяне и неславяне, прибалты и гости с черноморского побережья. Кристина Майсснер, а затем, с 1997 года ее преемница Ядвига Олерацка открыто ставили фестивалю задачу не только продвинуть искусство бывших социалистических стран на Запад, но и заново познакомить тех, кто привык рассматривать друг друга всего лишь как “соседей по лагерю”, и к началу 90-х, казалось, совсем потерял друг к другу интерес. На посвященной юбилею встрече с гостями Ядвига Олерацка сказала, что нечего тут скрывать: в первые годы, ради воплощения идеи знакомства с тем или иным национальным театром, порой приходилось брать из спектаклей слабых наименее слабый. Но все равно — брать. Недостатки спектакля покупались затем качеством дискуссии.

“Контакт” давно уже утолил этот первоначальный информационный голод и встал вровень с другими престижными фестивалями Европы. В последние годы здесь побывали и Люк Персеваль, и Алэн Платель, и Ян Фабр, и Тим Этчелл. По много раз в программе были спектакли Марталера и Остермайера, Някрошюса и Коршуноваса, Херманиса, Шиллинга, Вырыпаева — Рыжакова... Однако посмею себе высказать мнение, что и сегодня главное в фестивале оказывается невероятно остро

связано именно тематически.

Хотелось бы остановиться на нескольких спектаклях, в которых неожиданно наглядно стали ясны как метаморфозы главной фестивальной идеи, так и вообще театра последних двадцати лет.

“Матери” — спектакль, сделанный под крышей роттердамского Театра Ро. Его руководительница Ализ Зандвийк (известная, среди прочего, постановками Шекспира и Достоевского) пригласила живущих в Роттердаме женщин азиатского и африканского происхождения принять участие в необычном проекте. На огромной кухне мамыши готовят еду и тем временем травят байки. С еды переключаются на первые месячные, с первых — на последние, со свадеб на похороны, со своих дочерей — на воспоминания о своих матерях. Все здесь пронизано наслаждением от жизни, во всех ее радостях и всей боли, и наслаждением от рассказа. Это все — “коронные номера”; они наверняка уже имели успех среди своих, и заслуга режиссера в том, что эти “простые женщины” научились получать такое же удовольствие, рассказывая их людям чужим, аудитории во всех смыслах смешанной.

Ализ Зандвийк сидит на первом ряду со сценарием, и если кто-то из “мамаш” вдруг пропустит из “номера” что-то коронное, напоминает, что та еще что-то собиралась рассказать. Режиссера невозможно заподозрить в примитивном покровительстве выходцам из третьего мира. И все же, несомненно — спектакль держится на подспудном противопоставлении их Европе (даже если это противопоставление вроде должно быть в их пользу). “Матери” должны нас убедить, что именно в этом, не отягченном участием в карьерных гонках существовании — где не худеют, а едят от души, где во весь голос поют и во все горло

орут при родах — и кроется полнота жизни. Спектакль, сделанный с перспективы “коренной европейки”, и конечно, интеллектуалки, с неизбежностью оказывается, с одной стороны, указанием другим европейкам, что они потеряли, с другой стороны — увы, экзотизацией неевропейского опыта. Даже еврейка в этом спектакле оказывается экзотизирована — ориентализирована.

Присутствие еврейки в то же время, может, произвольно, превращает тему эмигрантства в тему изгнанничества, актуализирует темную сторону жизнерадостного пребывания венесуэлок, нигериек, иранок на голландской земле. Да, там, на родине этих женщин, все лучше, и поют лучше, и готовят лучше, выходят замуж с размахом и хоронят тоже с размахом. Но часто становится невозможным жить у себя на родине и продолжать радоваться жизни, потому что там война и разруха.

Вроде спектакль доказывает, что несмотря на мрачные воспоминания, все же было возможно перенести кусочек идеализированной, солнечной Венесуэлы или Нигерии в северный Роттердам. Но драматургия фестиваля акцентирует другое. Рядом в программе спектакль об эмигрантах из Вьетнама.

Его главные герои — “последние могикане”, вспоминающие о жизни вьетнамцев в ГДР, о войне на родине, о том, кто чем занимался в день падения Берлинской стены, и об эпохе “золотого дождя”, как называли вьетнамцы время Гельмута Коля. Чтобы нам было понятно, как это все было давно, в спектакль введены девчонки с сегодняшнего вьетнамского рынка, одна из которых на вопрос, что делала в день падения Берлинской стены, отвечает, что родилась через год после этого события.

То есть, надо понимать, и это было очень давно, когда на первые “Контакты” приглашали, например, вьетнамцев, неважно, с каким спектаклем, чтобы затем, уже на дискуссии, они рассказали о своей жизни. Тогда было обычной историей: артисты, невнятные в спектакле, раскрываются на встрече и по-человечески покоряют публику. Сегодняшний новомодный театр с удовольствием инкрустирует человеческую натуру прямо в спектакль. Авторы показанного в Торуни спектакля — Хельгард Хауг и Даниэль Ветцель из прославленной берлинской группы “Римини Протокол”, специализирующейся на документальном театре. Трудно переоценить достоинства этого (и других) спектаклей “Римини Протокол”: то, что обычно предстает как безликая масса (будь то “вьетнамцы”, “пенсионеры”, “уволненные работники обан-

кротившейся авиакомпании”), оборачивается очень разными индивидуальными историями. В данном случае вьетнамцы оказываются не просто жителями “третьего мира”, наводняющими Европу в поисках сомнительных прибылей, но и изгнанниками, людьми, потерявшими родину не просто в силу своей эмиграции — она, скорее, является последствием войны и экономических бедствий. В то же время, как, пожалуй, в никаком другом спектакле, в “Вунг бьен джои” видны слабости метода “Римини Протокол”: подача материала как бы просто “к сведению”, помноженная на медлительность и улыбочивую бесстрастность, вызванные то ли тем, что вьетнамцы в этом спектакле почти всегда говорят на иностранном для них языке, то ли восточной вежливостью и обходительностью, приводит к тому, что вьетнамцы в конце концов оказываются для европейского зрителя все той же экзотикой, и, как будто бы, на большее и не претендуют.

Восточная экзотика вполне парадоксально возникла и в спектакле “Пансори проект “ЗА” из Южной Кореи — брехтовский “Добрый человек из Сезуана” тестировался при помощи архаического жанра пансори — театра эпической песни, в котором один артист (в данном случае — артистка) исполняет почти все роли. Спектакль заставил задуматься, чем брехтовская идея эпического театра обязана восточному театру. Время от времени артистка останавливала свою песню и обращалась к зрителям с непринужденной лекцией о том, как ведут себя на спектакле зрители на ее родине — учила публику многочисленным знакам одобрения (сзади раздавались образцово-показательные возгласы корейской “команды поддержки”).

С объяснений зрителю правил игры начинался и другой спектакль, явившийся плодом конфронтации Запада и Востока — хоть в данном случае Запада и Востока Европы. “Каритас. Две минуты молчания” — спектакль хозяев фестиваля, торуньского Театра им. В. Хожницы, который поставила здесь бельгийка Лис Пауэлс. Рассаживающуюся по местам публику встречали бесстрастные инструкции громкоговорителя. О спектакле, мол, снимается документальный фильм, так что приготовьтесь, с вами будут вести интервью; конечно, только на добровольной основе. Но те, кто откажутся, будут обязаны носить специальные бейджики, за потерю которых в случае чего им придется жестоко заплатить. И, хотя розыгрыш довольно быстро становился понятен, голос из микрофона настраивал на особую, игровую атмосферу, а главное — на



особую форму драматургии, ничего общего не имеющую с превалирующими на этой сцене постановками готовых драм.

Разрозненные эпизоды “Каритас” были произвольно соединены именно через структуру интервью. Вопросы в конце концов задавали тут не зрителям, а героям спектакля; разные для каждого. Мы оказывались внутри некоего ТВ-шоу, какого-то конкурса, цель которого оставалась неясна. Маленькая девочка, одетая как принцесса и неустанно подбадриваемая своей мамой, должна обнаружить знания о родном городе и политкорректные мнения о своей миссии будущей королевы красоты. Престарелый трансвестит отбивается от приправленной антисемитизмом гомофобии ведущего... И так далее. Спектакль, однако, не превращался в каталог социальных типов. Поражали скорее разнообразие ситуаций, связанных с собой очень свободно, и раскрепощенность актеров. Спектакль готовился на основе импровизаций, и, хоть на сцене никто импровизации не имитирует, роли сохранили следы той полной включенности, которая отличает (со)творчество от исполнения...

Тем не менее постоянные гости фестиваля, пять лет назад бывшие тут свидетелями успеха Лис Пауэлс, были смущены, что ряд сцен были взяты из показанного тогда спектакля “White Stars”. Наверно, трудно избежать, чтобы работающий в чужом театре режиссер не опирался на то, что было достигнуто в родном для него/нее коллективе (“White Stars” Пауэлс поставила в гентском театре “Виктория”). “Каритас. Две минуты молчания” неожиданно встали в ряд со спектаклями, являющимися плодом взаимодействия “Запада” и “Востока”, т. е. “Матерями” и “Вунг бьет джой”. Коренное различие было, конечно, в том, что в торуньском спектакле мы имели дело с чем-то большим, чем с презентацией частного “я”. Тем не менее, во всех трех случаях именно в свободном существовании на сцене, далеко от традиционных форм профессиональной реализации, искался залог обновления театра.

Десять — пятнадцать лет назад с Запада пришло увлечение “новыми бруталистами” и вообще поворот к лихорадочному поиску новых авторов. В Торунь, например, были показаны “Огонь в голове” Майербурга и “Жажда” Сары Кейн в режиссуре Остермайера. Остермайер был и на юбилейном фестивале, с “Надрезом” Майкла Равенхилла — однако напрашивающееся сравнение с легендарным “Shopping and fucking” заставляло сделать вывод, что и автор, и режиссер за последнее десятилетие преуспели в классицизации. В це-

лом же “Запад” предстал на фестивале озабоченным не поиском новой драматургии, поиском новой природы, которая неслучайно все чаще оказывается на “Востоке”. Остается однако открытым вопрос, насколько сам “Восток” способен адекватно высказаться в предлагаемых ему формах.

Руку “культурного империализма” многие увидели и в спектакле “Рожденный в никуда”, сделанном для прошлогоднего фестиваля в Авиньоне Габором Томпа (Национальный венгерский театр, г. Клуж, Румыния). История возвращающегося из фашистского концлагеря еврея была рассказана в крайне эстетизированных, абстрагированных формах. Особенно странно этот спектакль смотрелся в Польше, где (кстати, для того же Авиньонского фестиваля) в прошлом году появился такой сложный и противоречивый спектакль, как “Аполлония” Кшиштофа Варликовского. И, конечно, странно смотрелся он еще и потому, что рядом был “Дедушка” — монодрама артиста Нового Рижского театра Вилиса Даудзиньша в режиссуре Алвиса Херманиса. Начиная спектакль, Даудзиньш рассказывает историю дедушки, пропавшего без вести в годы войны, и своих его поисков, приведших к трем другим фронтовикам, будто бы просто потому, что те носили такую же фамилию. И дальше — перевоплощается сначала в одного, потом другого и третьего. Первый воевал в Красной Армии, его рассказ строится на подспудном споре с теми, кто сегодня его за это осуждает. Второй прошел войну с фашистами, но и не думает себя ничем оправдывать — и сегодня видит кругом сплошной “еврейский заговор”, а за занавеской скрывает купленный на толкучке флаг нацистского рейха. Третий, до войны скаут, душой был предан немецкой выправке и дисциплине; он совсем не оголтел, как предыдущий антисемит, и его нелюбовь к “красным” гораздо более веско обоснована. Но именно он в конце концов воевал и с немцами, и с русскими. Старался по своим не стрелять, а там уж — как получалось. В советское время снимался в массовке, изображая офицера СС, — и его ставили в пример ведущим артистам...

Спектакль пронизан и иронией, и болью. Каждый мог быть “дедушкой”. Выбора у латышей не было не только в том смысле, в каком часто нет выбора у человека на войне. Но еще и в том, что даже по убеждению воюя за интересы родины на той или иной стороне, они неизбежно воевали и против своей родины.

Три года назад Алвис Херманис привозил в Торунь часть своих “Латышских рассказов” —

здесь было показано шесть историй из двадцатичастного цикла. Сам режиссер назвал создание этого спектакля антропологическим проектом: актеры Нового Рижского театра получали задание найти каждый своего латыша, сжитья с ним и придумать форму, в которой они могли бы рассказать публике об этом человеке. Можно было бы подумать, что Вилис Даудзиньш пошел по стопам этой работы. Парадокс, однако, заключается в том, что этот один, отдельно взятый “латыш” — заглавный “дедушка” — в спектакле как раз отсутствует. Лишь начало и самый конец спектакля носят документальный характер — рассказ Даудзиньша о решении искать дедушку, о том, что удалось узнать о его жизни в 1940 — 1941 гг. Дальше Даудзиньш рассказывает, что отправил запрос в Центральный архив Министерства обороны в Подольске и приготовился долгие месяцы ждать ответа. Разговоры, которые он проводил с дедушкиными однофамильцами, поместились в это время ожидания. В конце артист сообщает, что ответ из Подольска пришел. Но мы не знаем, что это за ответ. И понятно почему — ответ из архива никогда не сравняется с человеческой правдой. Это как раз и стало ясно из разговоров.

И еще — спектакль не об “одном отдельно взятом латыше”. И даже не о трех — на встрече выяснилось, что и каждый из трех “дедушек” был скорее образом собирательным, некой сложной суммой встреченных Даудзиньшем фронтовиков. И сам искомый “настоящий дедушка” уже становится невозможен вне этого контекста, становится расфокусированной проекцией множества “дедушек”.

В центре другого спектакля Херманиса, привезенного на фестиваль, тоже образ собирательный, но в другом смысле. В “Марте с Синей горы” заглавная героиня возникает в противоречивых рассказах тех людей, кого она исцелила или как-то по-другому помогла в жизни. Их двенадцать; они теснятся на лавке у большого стола. Основа текста — книга журналиста Яниса Арвидса Плаудиса, собравшего воспоминания о известной в 70—80-х годах знахарке. Говорят, Херманис прочел эту книгу, вернувшись после очередной заграничной работы домой, и понял, что именно это надо Латвии в эпоху кризиса. Интересно, что этой заграничной работой были, по всей видимости, “Рассказы Шукшина” — именно этот спектакль Херманис поставил перед “Мартой”.

В отношении Херманиса к миру его детства есть две крайности: “Ревизор” и “Рассказы

Шукшина”. “Марта” — золотая середина. Здесь есть и сильный намек на убожество тогдашней жизни, и ответ — гораздо более убедительный, чем в прекраснотушних и нравоописательных “Рассказах Шукшина” — что же это за сила, которая помогает человеку выжить.

В “Марте с Синей горы” встает образ бескрылых десятилетий брежневского застоя. Когда на какой-то неопределенно длительный срок надо было научиться жить без надежды кардинально свою жизнь изменить. Марта в этом людям помогала — находить душевное равновесие, смиряться с потерями малого (“Один раз со мной произошла совершенно чудовищная вещь: я потерял сто рублей”), обретать большее. Помогала без разбора, заслужил это человек или нет.

Перед нами — ее отражения; по определению — отражения слабые. Каждый немного изменился от встречи с ней, но сам “Мартой” не стал. Раздала себя, разменяла себя на них? Можно сказать так, можно сказать по-другому — в каждом из них есть ее частица. Режиссер подчеркивает это лаконичными визуальными знаками — то вылезающими из-за шивороты деревянными змейками (в рассказах Марта не раз оборачивается в мудрую змею), то сомнамбулическим танцем на столе двух “очевидцев”, на мгновение перевоплотившихся в Марту и ее погибшего жениха... Все остальное мы должны заметить сами: как рассказчики все время осциллируют между своим частным «я» и этим всеобщим достоянием — чудом по имени Марта с Синей горы.

В “Латвийских рассказах” Херманис открыл, что герой может находиться в постоянном диалоге между “я” и “он”, при этом “он” всегда отсылалось к непреложной и сейчас существующей за пределами театра реальности. “Марта” (а в какой-то степени уже и “Дедушка”) — это тоже описание непреложной реальности, однако, реальности бесконечно ускользающей от единичного описания, возможной лишь в описании многоголосом, объемном, более того — неэвклидово объемном.

Как далеко уже не в первый раз, спектакли Херманиса собрали целый букет наград — главный приз за лучший спектакль и отдельно — награду лучшему режиссеру; Вилис Даудзиньш был назван лучшим актером фестиваля. На втором месте оказалось мrojeковское “Танго” старейшины польского театра Ежи Яроцкого. На третьем — спектакль Театра им. Вахтангова “Дядя Ваня”. Лучшей актрисой фестиваля была названа Джаром Ли, переведшая “Доброго человека из Сезуана” на язык пансори.

òàîðèÿ

## Ольга Журчева

# Природа конфликта в новейшей драме XXI века

*Современный театральный процесс весьма неоднороден и противоречив. Можно сказать, что внутренняя противоречивость — его основная черта.*

*С одной стороны, современная драматургия давно стала явлением келейным, цеховым, мало затрагивающим современный театр и меньше всего влияющим на современное художественное и общественное сознание. С другой стороны, проблема актуальности, очевидно, была основополагающей в осуществлении большинства театральных проектов последнего пятнадцатилетия. Одновременно с этим современная эпоха ознаменовалась таким количеством имен драматургов и названием пьес, которого отечественная литература еще не знала.*

Новейшая драма заявила готовность думать о “судьбах Отечества и народа”, принять на себя “бремя размышлений о времени и о жизни” (А. Казанцев), однако, она не стала репертуарной, несмотря на некоторые прорывы на академическую сцену, московскую, реже провинциальную<sup>1</sup>. В свою очередь, новейшая драма предложила новые формы объективизации драматургического текста — это формат чтений пьес. Чтение предполагается авторское, актерское, любительское; монологичное, условная драматизация текста, простое чтение по ролям. Но в связи с этим возникает еще одна противоречивая особенность функционирования новейшей драмы. Обнаружилось, что освоение театром современного текста и освоение классического произведения драматургии имеют мало общего. За современным текстом за редким исключением не тянется череда сценических интерпретаций, борьбы театральной традиции и новаторства, поисков актуального смысла, оригинальной режиссерской концепции, нового театрального языка. Для сегодняшней пьесы надо придумывать не новую трактовку (поскольку трактовать часто просто нечего), а новые выразительные и изобразительные средства, что не всегда связано с поисками новой театральной эстетики.

Для представителей современной драматургии характерно стремление войти в некий общий поток, попытка уйти от мозаичных драматургических миров и образовать (как это было на рубеже XIX—XX вв.) некую новую драматургическую систему с новыми критериями и принципами — отсюда появившееся и ставшее популярным название “новая новая драма”. Одновременно с этим новейшая драматургия, так же как и вообще дра-

матургия XX в., с трудом поддается группировке и типологизации, речь может идти о более или менее общих стилевых тенденциях.

Наконец, последняя противоречивая характеристика новой драмы связана с особенностями современной художественной культуры и ее восприятием. Отступление от эстетических и идеологических нормативов и канонов еще в период активного функционирования постмодернистского художественного сознания привело к своеобразному парадоксу: смешению массовости и элитарности. С одной стороны, современная драма упорно идет по пути максимальной “децентрализации” героя и “демократизации” сценического языка. С другой стороны, театр и театральное зрелище во многом потеряли свои демократические черты: ограниченность и избранность посещающих театр, еще большая ограниченность и еще большая избранность посещающих чтения или представления в театральных “подвалах”, ночных клубах, местах театральной “тусовки”. При видимой доступности, всеобщности и “массовидности” содержания — восприятие современного театра и новейшей драмы остается весьма ограниченным. Это входит в явное противоречие с теми задачами, которые ставит перед собой современный театр и современная же драматургия. Марина Давыдова в своей книге “Конец театральной эпохи” (наиболее подробный обзор театральных тенденций и персоналий за последние 5—7 лет) пишет о том, что как только русская драма и театр осознали себя в международном контексте, стало понятно, что современный русский театр несовременен и неактуален, т. е. не связан с глобальными проблемами современной жизни и с формами актуального искусства: “Наш

<sup>1</sup> Это частичное признание стационарных, в том числе академических, театров ознаменовалось постановками на сцене МХТ им. Чехова — “Терроризм” В. и О. Пресняковых, “Облом-off” М. Угарова, “Осада” Е. Гришкова; в театре-студии п/р О. Табакова — “Солдатики” В. Жеребцова, “Город” Е. Гришкова; в Театре Сатиры — “Яблочный вор” К. Драгунской; в театре “МОСТ” — “Изобретательная влюбленная” и “Троянский VIRUS” по В. Коркия; в Театре на Юго-Западе — “Анна Каренина-2” О. Шишкина; в театре АпАрте — “Сахалинская жена” и “Мата Хари” Е. Греминой; в Театре им. Гоголя — “Черное молоко” В. Сигарева; в театре “Сфера” — “Фантомные боли” и “Детектор лжи” В. Сигарева и др. Продолжается освоение новейшей драмой академической сценой и сейчас — пример тому одновременная постановка на сцене самарского Академического театра драмы им. Горького “Детектора лжи” и “Божьих коровок” В. Сигарева, в СамАрте — “Валентинова дня” И. Вырыпаева, “Старой зайчихи” Н. Коляды в самарском театре “Актерский дом”.

театр предлагает рассматривать жизнь в микроскоп. Простое открытие — нюансы человеческих отношений и жизнь отдельно взятой личности могут стать предметом театрального искусства...»<sup>1</sup>, в то время как западный современный театр давно озабочен больше проблемами социальными, политическими, культурологическими, вполне всеобъемлющими, но часто развивающимися над человеком или затрагивающими человека вообще как видовое понятие.

Само по себе обозначение новейшего драматургического процесса (примерно с 1999 г.) как «новая драма» или «новая новая драма» создает множественность смыслов. Оно явно восходит к порубежной XIX—XX вв. «новой драме», обозначая таким образом эпоху духовного кризиса и переходного этапа от старой эстетики к новой. Оно возводит ее к англоязычному «new writing», т. е. к европейскому контексту современного театра, связанного с формами современного актуального искусства.

Персоналии, составляющие пространство «новой новой драмы», не создают пока какую-либо типологию, напротив, чем дальше развивается это явление, чем организованной и традиционной становятся фестивали, проекты, альманахи разных форматов, тем больше выявляется различий среди современных драматургов: трудно представить себе общую картину направления, поскольку в него вошли слишком уж разные персоны и феномены — и по возрасту, и по таланту, и по социальному опыту, и даже по тем причинам, которые их привели в театр. Как было сказано одним театральным критиком еще на заре становления «новой новой драмы»: «не командность, не «поколенческая», не единотипие современных драматургов, а их индивидуальный индивидуализм. Почти одиночество... Единственное, что их объединяет — их разьединенность»<sup>2</sup>. Тем не менее они составляют некий общий пласт современного искусства, который соединен некой общей тканью поэтики.

Смена поколений, новизна, особенно заметная на рубеже столетий, всегда связана со сменой художественных кодов. «Новая драма» рубежа XIX—XX вв. возникла как противостояние ренессансной театральной системе, была построена на противоречии между несвободным, не дающим возможности действовать состоянием человека и действенной природой драмы. Герои драмы, создававшейся на рубеже XIX—XX вв., располагались не как раньше — «друг против друга», а оказывались перед лицом враждебной действительности. У значительных художников, драматургов и режиссеров этого переломного времени проблема создания целостной и всесторонней картины жизни перерастает в проблему цельности и нераздробленности самой жизни.

В ситуации рубежа XX—XXI вв. театр (и драма, его обслуживающая) потерял свою жизнестро-

тельную, мирозидательную функцию. Само театральное пространство с его вертикальным и горизонтальным космосом разрушилось под влиянием новых театральных форм. Мир стал дискретен, и театр отразил эту разорванность и разобщенность мира отсутствием космоса и космогонии внутри собственно театрального пространства.

Так же, как и на рубеже предшествующего столетия «новизна» драмы и театра знаменовалась *сменой героя* (именно тогда проявляются предпосылки дегероизации и рассеяния конфликта среди всех персонажей драмы), *сменой конфликта* (от бытового к бытийному, от внешнего к внутреннему), *сменой поэтики*, в первую очередь, связанной с формами выявления авторского сознания и авторского присутствия в драматургическом тексте, в том числе и несвойственного драме как роду. В этой триаде определяющим всегда оказывался *конфликт*, вечное свойство любого художественного произведения.

Конфликт и тип действия тесно связаны в структуре драмы. Конфликт — достаточно широкая категория, включающая в себя и мировосприятие драматурга, и представление о характере и итоге отраженных противоречий, и отношение автора к герою и его возможностям, — подвержена длительным, но неотвратимым трансформациям. В истории европейской драматургии конфликт эволюционирует от ренессансной веры в гармонию бытия до ощущения трагически раздробленной действительности к концу XIX в. Как писал Гегель: «Драматическое действие не ограничивается простым и спокойным достижением определенной цели; напротив, оно протекает в обстановке конфликтов и столкновений и подвергается давлению обстоятельств, напору страстей и характеров, которые ему противодействуют и ему сопротивляются. Эти конфликты и коллизии, в свою очередь, порождают действия и реакции, которые в определенный момент вызывают необходимость примирения»<sup>3</sup>. Классическая формула драматургического конфликта, сформулированная еще в античности, «порядок — хаос — порядок» была универсальной вплоть до эпохи европейского романтизма. В последние два столетия все чаще приходится сталкиваться с таким неразрешимым конфликтом, где на каждом из этапов своего развертывания не приходится рассчитывать на «необходимость примирения» сторон.

В. Хализев в свое время предложил разделить эти полярные типы конфликтов, разрешимый и неразрешимый. «Первые — это конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей... Вторые конфликты — субстанциональные, то есть отмеченные противоречивым состоянием жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и

<sup>1</sup> Давыдова М. Конеч театральной эпохи. М., 2005. С. 22.

<sup>2</sup> Климов В. Театр должен «бродить» в слове (а он «умирает») // Современная драматургия. 1996, № 2. С. 156—157. Впрочем, о различиях в одном драматургическо-театральном поколении говорили почти всегда: и на рубеже XIX—XX вв., и в 1960-е оттепельные годы, и применительно к «новой волне» 1980-х особенно.

<sup>3</sup> Гегель Г. В. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 219

исчезают согласно надличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей...<sup>1</sup> Рубеж XIX—XX вв. привел драматургический конфликт к экзистенциальной невозможности преодолеть разъединенность человека и мира ни в рамках сюжета пьесы, ни в рамках всей человеческой жизни. Все мало-мальски серьезные и новаторские опыты в европейской и русской драме XX в. эту тенденцию развивали. К концу XX в. постмодернизм снял или по крайней мере пародийно переосмыслил экзистенциальный конфликт столетия — это стало своеобразным рубежом в развитии стилевых тенденций драматургии и потребовало принципиально нового взгляда на взаимоотношения мира и человека.

Еще одним важным аспектом, определяющим природу драматургического конфликта, специфику сцепления противоборствующих сил, его развитие, разрешение, — является жанр. Проблема предельной дробности жанровых форм, разрушение канонической жанровой системы, размывание жанровых границ произведений становится актуальной еще в русской драматургии XIX в. и подобное явление оказывается доминирующим именно в порубежном искусстве: на смену канону приходит синтетизм художественного мышления, выразившийся в освоении драмой смежных областей не только литературы (лирики и эпоса), но и других видов искусств, — ритма, интонации, атмосферы, музыкальности и, одновременно, пластичности театральные формы, связанной с повышением значения цветовой символики, усиление прозаического (собственно авторского) слова. Поскольку размыта жанровая структура произведения, неопределенны и законы развития конфликта: то, что так или иначе соотносимо с комедией — определяется конфликтом разрешимым, то, что так или иначе близко трагедии — определяется конфликтом неразрешимым.

Новейшая драма продолжает жанровые и стилевые общие тенденции, сложившиеся в XX в. Можно попытаться составить типологическую схему нового драматургического поколения, впрочем, вполне приблизительную и условную.

1. Драматургия, продолжающая жанровые и стилевые традиции «поствампилловской» драматургии, с элементами модернизма и абсурдизма, с вполне традиционным пониманием субстанционального конфликта «человек и мир» (драматургия Н. Коляды и Н. Садур).

2. Немногочисленная драматургия, существующая в постмодернистском дискурсе, где деконструкция мифа, традиционного смысла, стереотипов массового сознания, по сути дела определяет конфликт, т. е. возникает конфликт в большей степени между языковыми практиками и имеет симулятивный характер («Мужская зона» Л. Петрушевской, пьесы Д. Липскерова, В. Сорокина и др.).

3. «Женская» драматургия, понимаемая как культурная парадигма и отразившая современный гендерный дискурс (М. Арбатова, О. Мухина, К. Драгунская), где, соответственно, сформировался конфликт-оппозиция мужское/женское, бытовое/

общественное, взрослое/детское, преодолеваемый традиционным — социально-бытовым путем или нетрадиционным — выходом в ирреальность.

4. Драматургия с явно выраженным лирическим началом, которое достигается, в том числе, рецепцией классических сюжетов, а также реминисценциями, цитацией, аллюзиями и другими способами соотношения драматургического текста с пратекстом и метатекстом (М. Угаров, Е. Гремина, О. Михайлова). В названных лирических пьесах автор сконцентрирован в интонации, в многоликих монолоизирующих персонажах, которые на проверку оказываются монолитным «образом автора».

5. Собственно «новая новая драма», включающая в себя авторов «уральской школы» (помимо «основоположника» и собственно учителя Н. Коляды), «тольяттинскую драматургию» и большое количество драматургов, не позиционирующих себя внутри некоего «движения». Ее специфика отражена в плотно посаженной на быт и социум тематике, хотя в некоторых драматургических опытах присутствует сочетание бытового и иррационального планов (М. Курочкин, В. и М. Дурненковы, О. Богаев, В. Леванов).

6. «Документальная драма», ассоциирующаяся с техникой «вербатим», с интерактивным искусством и максимальным сближением автора-актера-персонажа (И. Вырыпаев, бр. Пресняковы, Е. Исаева).

7. Монодрамы Е. Гришковца, которому в лучших своих драмах/спектаклях удалось соединить природу театрального действия и иллюзию тождества автора-актера-персонажа.

Собственно именно четыре последних и могут заинтересовать нас в связи с деформацией конфликта.

Важнейшим свойством театра (еще более важным, чем в других видах искусства) является то, что здесь происходит процесс самопроекции зрителя (катарсис и самоидентификация). И тогда, путем взаимопроникновения, театр становится «внутренним пространством» самого зрителя, возможностью развития самого себя и всех своих возможностей. Таким образом, сценическая реальность (включая конфликт) формируется и окрашивается зрительским «я».

«Новая новая драма» задалась целью не столько исследовать, сколько зафиксировать жизнь по частям, по крупницам, в ее современном дискретном видении. Самоубийцы, уголовники, гомосексуалисты и лесбиянки, бомжи, террористы — маргиналы общества, изгои, люди редких профессий составляли и составляют экзотику «новой драмы», которая и сама была воспринята театром и зрителем как экзотика. Критики говорят о том, что герои и проблематика «новой драмы» нашего времени напоминают о петербургском натурализме середины XIX века, о физиологических очерках того времени со всеми признаками русского морализма, если подыскивать аналогии в истории русской культуры. Но при всем жизнеподобии персонажей, сюжетов и реалий, отраженных в «новой но-

<sup>1</sup> Хализев В. Драма как род литературы. М., 1986. С. 133—134.

вой драме”, современный зритель (по разным причинам, в том числе и по причине социальной отчужденности) не в состоянии спроецировать на себя эту сценическую реальность.

Если вспомнить Гегеля, конфликт выявляется не сразу, произведение открывается “ситуацией” — таким соотношением характеров и обстоятельств, которое может не иметь дальнейших последствий. Ситуации сами по себе еще не представляют собой стимулов, побуждающих к действию. Вот конфликт в новейшей драме и остается на уровне ситуации, демонстрации этой ситуации, существования персонажей в этой ситуации; если в “новой драме” конфликт виделся неразрешимым, то в “новой новой драме” он — *нерешаемый*. Противостояние людей друг другу, человека и социума, человека и мира никто из действующих лиц не собирается разрешать. Недаром наиболее характерным приемом является возвращение действия в финале на исходную позицию, к тому, с чего началось.

Особенно наглядно видно в современной драме панорамное разворачивание действия и панорамное же представление существующих имманентно человеку оппозиций от бытовых до субстанциональных на примере тех пьес, которые современная театральная критика готова назвать современной трагедией Рока.

Во-первых, речь может идти о “Шагах командора, или Варфоломеевской ночи” Вен. Ерофеева, который утверждал, что “создавал драматургическое произведение по принципам классицизма, только очень смешное”. Герой в пьесе пытается преодолеть неустрашимое препятствие между запоем и логикой, жребием и свободой, оставляя за собой целую палату трупов — “людей дальнего следования”. Здесь конфликт возникает далеко за пределами сюжета и так же далеко за пределами сюжета не может быть разрешим, а внутрисюжетное противостояние происходит в основном между дискурсивными практиками, столкновением слов, что позволяет поместить пьесу где-то между театром абсурда и постмодернизмом.

Близкими к традиционной классицистической трагедии называют “Чистое сердце” О. Михайловой и “Юдифь” Е. Исаевой. Приближенными к театру абсурда и поэтому несущими в себе стойкое чувство трагичности называют пьесы Е. Гришкова “Зима” и С. Калужанова “Рано или поздно”. В катастрофическом переживании своей экзистенции предстали в свое время перед зрителем персонажи раннего Н. Коляды в “Мерлин Мурло” и “Рогатке”. В пьесе В. Сигарева “Пластилин” были замечены черты чистой трагедии, когда весь социально-бытовой смысл затмевается “прасюжетом о бабочке, летящей на огонь”. Туда же относят “Кислород” И. Вырыпаева, “Облом-off” М. Угарова, где находят элементы: “трагического произведения: роковая ошибка героя (*гамартия*), свободное принятие фатального и приверженность ему (*гип-*

*рис*), страдания и нравственная стойкость героя (*нафос*) и, наконец, *катарсис* — очищающий эффект, оставляющий у зрителя чувство, что душа его возвысилась, сопереживая страстям Ильи Ильича”<sup>1</sup>.

Бурное движение искусства в его актуальных в эстетическом отношении формах приводит в последнее пятнадцатилетие к восстанию литературного текста. Возникает двойственная ситуация в театре и драматургии. С одной стороны, жизнь человеческого духа на рубеже XX—XXI вв. обострилась в своей театрализации, мифологизации, стремлении к импровизации. Часто произведение, вырвавшись из литературных рамок, стремится стать хепенингом, перформансом, зрелищем, т. е. обрести первородную первоначальную театральность, а художник (драматург) занимает в этом зрелище место картины, а не место творца. А с другой стороны, этот же драматург продолжает существовать как литератор в жестких рамках слов, диалогов, монологов, ремарок, упиваясь самоценностью и нетеатральностью собственного слова.

Таким образом, природа драматургического конфликта обусловлена в новейшей драме рядом обозначившихся в ходе рассуждения свойств. Во-первых, конфликт деформируется за счет деформации драматургического слова — монологичного, недейственного, несюжетного. В нем обесмыслилась семантика каждого слова как такового — персонажи оперируют некими культурными, социальными, историко-политическими словесными кодами. Во-вторых, для новейшей драматургии и современного театра характерно своеобразное отсутствие-присутствие автора. Автор как драматург, как сочинитель оригинальных, самодостаточных литературных произведений, которые можно разыгрывать (интерпретировать) в театре, в какой-то мере отошел в прошлое, автор перестал быть единственным творцом. Однако автор драматургического текста, даже если он не актер-режиссер-сценограф-драматург в одном лице (как Н. Коляда, Е. Гришковец, И. Вырыпаев и др.), своей личностью полностью заполняет и насыщает текст для сцены. В-третьих, применительно ко многим опытам новейшей драмы можно говорить о смерти сюжета, поскольку текст пьесы становится только самовыражением автора и самовыражением только автора. Все это приводит к тому, что сам по себе драматургический конфликт в пьесе обозначается, но он симулятивен: герой вроде бы вступает во взаимодействие с другими героями, со средой, с миром, но создаваемая ситуация не имеет продвижения — и это принципиально для “новой новой драмы”.

Получается, что новейшая драматургия видится меньше всего искусством, а некой феноменологией отдельно взятого (иногда вполне конкретного) человека, который так погружен в себя, что это становится единственным содержанием его художественной рефлексии.

<sup>1</sup> Забалуев В., Зензинов А. Неизбывная песнь козлов-3 // Русский журнал, 14 января. 2003 г.

Тимур Хакимов

## Исчезновение горизонта

*О нескольких пьесах Павла Пряжко*

*Павел Пряжко, на мой взгляд — один из самых ярких и востребованных русскоязычных драматургов. Представитель так называемой “новой драмы” и обладатель многочисленных драматургических премий и наград (специз приз жюри за пьесу “Серпантин” на II международном конкурсе драматургов “Евразия-2004”, Гран-при за пьесу “Трусы” на II международном конкурсе современной драматургии “Свободный театр” и др.), Пряжко не остался незамеченным российским театром: в последнее время его пьесы все чаще и все более возрастающими темпами интегрируются в театральное пространство. Так, на данный момент уже поставлены спектакли по его пьесам “Трусы” (питерский Театр на Литейном, Центр драматургии и режиссуры Казанцева и Роцина (копродукция с “Театром.doc”), “Третья смена” (Театр имени Йозефа Бойса), “Жизнь удалась” (“Театр.doc”, “Практика”) и “Чукчи” (театр “Сцена-Молот” в Перми). В планах постановка пьесы “Поле” как победителя конкурса “Действующие лица-2009” (“Школа современной пьесы”).*

Вместе с тем нельзя не отметить, что какая-либо предметная и обстоятельная театральная критика, касающаяся рассмотрения именно особенностей драматургии Пряжко, отсутствует. Имеется множество рецензий разного уровня содержательности, различного рода статей, посвященных тому или иному спектаклю, но какой-то внятной, систематизирующей попытки анализа самих пьес Пряжко, насколько мне известно, не предпринято. Так как актуальность и ценность произведений Пряжко несомненна и вполне самоочевидна, я попытаюсь восполнить этот пробел.

Тексты, на которых хотелось бы остановить свое внимание и рассказать чуть подробнее, это последние пьесы Павла Пряжко — “Урожай”, “Поле”, “Чукчи”. Следует сказать, что такая подборка пьес вызвана не столько хронологией их написания (как это может показаться на первый взгляд), сколько тем, что они имеют общее семейное сходство, общую технологию, способ и метод письма и, по сути, составляют триптих, проясняя и развивая одна другую и давая тем самым более объемную и полную картинку действительности по версии Пряжко.

Указанные пьесы Пряжко, как кажется, являют собой не драматические произведения в традиционном смысле. В классическом понимании движущим мотивом драмы является конфликт, разворачивающийся в плоскости жизненных устремлений героев, препятствий и их различного рода преодолений, и изложение событий которого — то есть непосредственно сама фабула — позволяет читателю/зрителю идентифицироваться с ними (с героями) и примерять на себя их жизнь. При этом, как правило, взаимопонимание с читателем/зрителем достигается именно на фабульном уровне, когда понятно, что из себя представляет герой, в каких обстоятельствах он оказался, какие последствия тех или иных действий возможны и какие выводы

можно извлечь из пьесы. То есть, если так можно сказать, сама пьеса как бы в силу своего вполне конкретного, однозначного фабульного устройства отвечает на вопрос: о чем она. Кроме того, за счет того, что для большинства читающих фабула равна сюжету, именно понятность и доступность истории, ее “жизненность” обеспечивает для них смысловое наполнение пьесы.

Так, например, “Литературный энциклопедический словарь”, своеобразие жанра драмы определяет через своеобразие конфликта: “Подобно комедии воспроизводит преимущественно частную жизнь людей, но ее главная цель — не осмеять нравов, а изображение личности в ее драматических отношениях с обществом. Подобно трагедии, драма тяготеет к воссозданию острых противоречий; вместе с тем ее конфликты не столь напряжены и неизбежны и в принципе допускают возможность благополучного разрешения, а характеры не столь исключительны”<sup>1</sup>. Также среди признаков тематического аспекта драмы как жанра числятся, прежде всего, максимально естественное воссоздание жизни; специфичный сюжет, характеризующийся простой интригой; герой и действие, которые бы в новом свете представили *драматизм* жизни.

У Пряжко же в этих его пьесах в основу положен не конфликт между героями, какая-либо их жизненная коллизия или жизненная, бытовая история, а некая внеположная, выходящая за рамки пьесы “интеллектуальная” ситуация, волнующая автора, которую он пытается, если не разрешить, то, во всяком случае, смоделировать с помощью жанровых возможностей пьесы. Что имеется в виду? В представленных пьесах Павла Пряжко за счет какой-то необычной, неортодоксальной организации, неординарного композиционного решения, только одновременное ухватывание фабулы и сюжета, только — в своем роде — двухуровневость

<sup>1</sup> Родина Т.М. Драма // Лит. энци. Словарь. — М., 1987. — С. 102.

восприятия позволяет читателю усмотреть в них (пьесах) осмысленность и целостность изображенного мира. Фабула пьес разрушается и распадается на бессвязные акты и действия, перестает работать, если параллельно не удастся считывать какой-то метасюжет, находить соответствие каким-то внешним идеям, по поводу которых или, точнее, в ответ на которые создана пьеса. Можно сказать, что автора интересуют не столько герои сами по себе, какие они есть — что их волнует, какие у них особенности, почему они делают то, что делают и т. д., сколько иллюстративный характер, создаваемого и воплощаемого на бумаге художественного мира.

Пряжко изображает не мир как таковой, он изображает некую свою идею по поводу мира, свою рефлексию о нем (типа: крах коммуникации, крах культуры и др.), для чего он создает собственную версию реальности, обнажающую и акцентирующую внимание на том, что его беспокоит, антропологически и физиологически выверенную, достоверную, но с точки зрения сюжета, фабулы, нереалистичную, какую-то чудную, непривычную, в которой действуют какие-то другие связи и отношения, иначе скомбинированные и скомпонованные. Но вследствие необыкновенной, невероятной степени языковой точности и проникновения в мир (а в его пьесах убедительность воссоздаваемого мира держится именно на речи, на языке, которым говорят герои) лингвистический натурализм Пряжко выдается за высшую степень реализма, за документ как таковой и одновременно за конечную цель.

Но для Пряжко, как все-таки кажется, эта точечная — языковая — настройка между миром изображенным и миром изображаемым не есть лишь только самоценная особенность и удачно найденное “ноу-хау”.

Из пьесы “Урожай”:

**“Валерий.** Не бойся.

*Егор протягивает ему руку, Валерий делает над-рез.*

**Егор.** Б...ь. *(Отмахивается.)* Ты что, дурной?!

**Валерий.** Все нормально.

**Егор.** Ты что, дурной, так глубоко?!

**Валерий.** Все нормально.

*Из пореза течет кровь. Валерий складывает нож.*

**Егор.** Б...ь.

**Люба.** Покажи. *(Берет Егора за руку, тот морщится от боли.)*

**Валерий.** Зато теперь аллергии не будет.

**Люба.** Глубоковато, да.

**Егор.** Валерий, ты что, дурной?!

**Валерий.** Егор! Зато аллергии не будет”.

Из пьесы “Поле”:

**“Марина.** Так ты скажи мне, Павлик, ты не сможешь?

**Павел.** Блин, Марина, вы что, не можете сахара купить, что ли, без меня?

**Марина.** Просто я вечером буду занята.

**Павел.** Так, а мне что делать?

**Марина.** Ну, понятно. Мама, значит, сама пойдет.

**Павел.** Блин.

*Павел недовольно мотает головой. Он не хочет, чтобы мама шла в магазин.*

**Марина.** Ну а что мне делать, Павлик?!

**Павел.** Б...ь, ну, это полчаса в магазин сходить, максимум!

**Марина.** Ладно... значит, ты не можешь?

**Павел.** Нет. Я ж тебе сказал.

**Марина.** Ладно”.

Я бы сравнил то, что делает драматург Павел Пряжко с помощью пьес, с тем, что делает художник-концептуалист, а именно: у концептуалистов тоже — так или иначе — присутствуют и бумага, и краски, и какое-то изображение, но главенствующей, основополагающей и концептуальной составляющей произведения является именно идея, идея как таковая. Можно сказать, что они воплощают не какую-то видимую и наблюдаемую реальность (которая, тем не менее, может присутствовать на холсте), а воплощают они идею, выражающую их отношение к тому, что они наблюдают, какую-то свою критическую дистанцию, заложенную в произведении-инсталляции. Но в отличие от концептуалистов, считающих, что в их произведениях главное — это то, как все спланировано и решено, а исполнение — дело десятое, для Пряжко мастерство и технические навыки являются неотъемлемой, обязательной частью. В связи с чем новаторство Павла Пряжко видится вот в этом совмещении, соединении предельно материалистической, вещественной и узнаваемой всеми сторонами изображаемого им мира, языка и речи героев и одновременно той условностью, некой абстрактностью всего происходящего в нем, когда необходима операция соотнесения с чем-то внешним, смыслопорождающим, без чего ощущается неполнота, зияние смысла. Пьеса Пряжко не абсурдна (в смысле театра абсурда), но отсылает к чему-то еще, что является ее идеей, при которой только и получает полное и окончательное разрешение фабульная история.

Для Пряжко существенно не то, чтобы в его пьесах адекватно и правдоподобно отображался мир (как он есть), а сама пьеса отвечала каким-то театральным законам, существенно лишь то, чтобы адекватно отображалась та идея, та исходная внефабульная точка, которая, как фокусная линза, собирает расходящиеся и по виду неупорядоченные линии действия и превращает пьесу в актуальное и полноценное художественное высказывание.

В каком-то смысле про Пряжко можно сказать, что он рассказчик, рассказывающий о крушении метарассказов (в терминологии Лиотара). Он ведет повествование о мире идей, скомпрометированных временем и нашей эпохой, об исчезновении каких-то оснований и их мутациях. Пряжко с помощью пьес решает теоретическую задачу, он попросту теоретизирует о жизни в своеобразном жанре комикса, нелепого сюжета и невсамделишного нарратива.

Именно поэтому, на мой взгляд, ставить Пряжко метафорически — значит, упускать суть описываемого им. Как мне представляется, его тексты не столько выражают жизнь, взятую саму по себе, во всех ее проявлениях, не столько погружают зрите-



ля в пространство обыденной жизни, сколько остраниают ее, создает дистанцию между одним (реальность как мы ее знаем) и другим (реальность, как ее нам показывает Пряжко). Пряжко вовсе не нацелен на реализм, на документальный способ фиксации и представления мира.

Его пьесы — это, скорее, текст о “тексте”. Это своеобразный способ рефлексии Пряжко о наблюдаемой им реальности, сами пьесы функционируют как прием остранения, позволяя зрителю не пребывать в некоей реальности, а задаваться вопросом о природе этой реальности, ее искусственности, сконструированности или прогрессирующей бессвязности. Пряжко в этих трех пьесах создает свой дискурс, свою теорию, объясняющую, что, по его мнению, происходит в окружающей действительности. Условность происходящего, как я уже писал выше, маскируется реалистичностью диалогов (так как в пьесах нет и не может быть ничего, кроме речи героев), языка (скорее диалекта), на котором они говорят и связанных с этим примет современной жизни.

Главной — бросающейся в глаза — особенностью этих пьес является невозможность идентификации с происходящим: зритель наблюдает мир, участником которого он себя представить не может, он не способен проникнуть в герметичное пространство рассказываемых историй, как-то сопоставить и соединить со своим ментальным и душевным опытом. Пряжко апеллирует к реальности, не представимой рядовым зрителем — к его жизненному опыту проживания подобных ситуаций: мотивы героев непонятны, характеры не проявлены, действия и поступки абсурдны, конфликт отсутствует. Мы не понимаем, есть ли у них какая-то (высшая) цель, которой они следуют, есть ли вытекающая из нее жизненная позиция — то, ради чего стоит делать то или это.

Мало того — в пьесах отсутствует и протагонист, с которым в принципе возможно как-то соотносить себя, все персонажи абсолютной равнозначны. Пряжко изображает мир, в котором индивидуация невозможна, мы ничего конкретного не можем сказать ни об одном из героев — каковы их мысли, желания, мечты, воспоминания. Жизнь героев внутри пьес функциональна и сама по себе не важна, она не имеет какого-либо собственного содержания и целеполагания.

Особенно показательна в этом отношении пьеса “Урожай”<sup>1</sup>. Удивительная, конечно, пьеса. Из списка действующих лиц еще до начала чтения нам известны имена и гендерная принадлежность героев — это парни Валерий и Егор, девушки Люба и Ира. Самое поразительное, что и после ее прочтения так оно и останется, это все, что мы будем знать о них. Понимание того, кем они приходят друг другу, что их связывает, чем они занимаются в жизни, чего хотят от нее и т. д., вынесено за рамки, за границы пьесы. Непонятно, кто из них главный, кто второстепенный герой. Все, что себе позволяет Пряжко — это сделать более активными в плане действия двоих парней: когда герои обнаруживают “неполадки” с ящиками, Егор и

Валерий выдвигаются на передний план — перетаскивают сломанные ящики, достают молоток, гвозди, пытаются починить, отремонтировать их. Девушки же — Люба и Ира — помогают им, то платком (когда у Егора из пореза течет кровь), то бумагой с ручкой, когда ребята пишут записку. Вместе с тем Пряжко, отказываясь от изображения внутреннего мира героев, делает предметом пристального внимания жизнь их тела. У Егора агорафобия, депрессия, аллергия. Ира задыхается и не может долго дышать самостоятельно, без пиносолола. У Любы при долгом нахождении на воздухе поднимается давление, а еще у нее пародонтоз. Лишь с Валерием вроде как все в порядке (не считая того, что он дважды бьет себя по пальцу, не попадая по гвоздю). По мнению Пряжко, душевные расстройства, ощущение душевного разлада, свойственные классическим героям, остались в далеком прошлом, расстройство тела, сбой телесного единственное, что как-то характеризует нынешних. У кого какая болезнь — это все, что мы можем сказать о них.

Также следует отметить, что Пряжко как будто отвергает фабульный уровень жизнеподобия — если спросить, что происходит в его пьесах, это будет звучать как издевательство над здравым смыслом, как какая-то анекдотичного вида инореальность. В пьесе “Чукчи”, например, к жене, вышивающей орнаменты в юрте, из тайги с охоты возвращается муж и приносит гамак, предлагает ей качаться, заниматься любовью, потом у них появляется сосед Степан, начинает крутить педали (вырабатывая таким образом электричество), их изучают американские, русские и европейские ученые, прогнозируют экономический подъем, а потом они оказываются в море с флагом неизвестно какой страны. Или в пьесе “Урожай”: четверо ребят (две девушки и два парня) в яблонево саду собирают зимний сорт яблок, “ранетки”, одного из них кусает оса; чтобы не началась аллергическая реакция, ему делают надрез, от вида крови он теряет сознание, у ящика отваливается дно, они пытаются его прибить, обсуждают, как отделить побитые яблоки от непобитых, одной девчонке становится плохо, она не может дышать, ящики, сложенные кем-то до них, также оказываются без дна, начинает идти снег, молодые люди уходят. В пьесе “Поле” главные герои — комбайнеры, которые днюют и ночуют на поле, по ночам разжигая костры и обсуждая, кто пойдет на дискотеку и какой компьютер лучше купить.

Тем не менее, это не мешает пьесам Пряжко быть предельно актуальным и внятными, осмысленным высказыванием, быть системой представлений о реальности.

Пьеса “Поле”, в частности, о разладе мира, о выпадении человека из мира сакральной, некоей высшей, внеположной ему реальности. Священное, сверхъестественное измерение жизни исчезло, развоплотилось, потеряло свою всеобщность (уборка урожая как отсылка к крестьянскому миру, форме крестьянской жизни как символу ушедшего мира). Это исчезновение какого-то вы-

<sup>1</sup> “Современная драматургия”, № 1, 2009 г.

сшего смысла жизни, целостности видения мира. Жизнь современного человека свелась к измерению техники, к разного рода функциональности, новыми богами которой стали всевозможные гаджеты (“айподы”, компьютеры, мобильники). Это мир непосредственной, вещественной данности, мир причинной рутинности и функциональных зависимостей, упорядоченный и управляемый в том числе познанными физическими законами. Ключом к пьесе может служить ремарка автора: *“Марина стоит и не знает глобально, что ей делать дальше”*. Герои не способны обрести какой-то смысл, точку отсчета и одновременно какую-то перспективу и горизонт своего существования и даже уже не думают об этом (то есть, собственно, не осознают своего положения). Состоялось полное растворение жизненных ценностей и ориентиров, помимо и вне прагматически-утилитарного измерения их жизни. Героям пьесы уже абсолютно все равно, имеет смысл что-то или не имеет, все равно, чем им заниматься. Происходит какой-то всеобщий и тотальный отказ от смысла, какого-либо целеполагания. Они даже не хотят знать, что это за поле (жизнь прожить — не поле перейти), которому они принадлежат. Пьеса фиксирует некий ментальный сдвиг, предъясняет новую парадигму сознания, в своем роде новую поведенческую модель: “пох...зм” (когда тебе все равно, что делать независимо от обстоятельств, отрыв от всякой осмысленности жизни, ее целесообразности).

Пьеса “Урожай” — о ментальном, физическом ослаблении, оскудении и о редукции, не требующей какого-либо усилия. Вся сложность человеческого существования свелась для героев пьесы (Егора, Любы, Иры, Валерия) к пассивному потреблению, прослушиванию песенок и болтовне по мобильникам, то есть всему тому, что не требует ни труда, ни усилий. Они уже не способны напрячь мозги или хотя бы мускулы и собрать урожай. Они настолько отчуждены от реального мира, мира в котором есть боль, кровь, пот, что теряют сознание, не могут дышать, впадают в депрессию от открытых пространств. Столкнувшись с реальными трудностями — ящики оказались подгнившими и без дна, молодые люди вместо того, чтобы попытаться их (то есть трудности) преодолеть, попросту дезертируют. Ведут себя так, как будто они на необитаемом острове, предоставленные сами себе, где абсолютно невозможно ни позвонить, ни обратиться за какой-либо помощью. Пряжко как исследователь-антрополог рисует нам картину ближайшего, а возможно, уже состоявшегося будущего: о вырождении горизонта некоего общего дела, разрушении подлинных социальных отношений (таких, как выручка, взаимопомощь), о запуске сада — как метафоры общества, где каждый

вносит общий, совместный вклад. Он как будто предупреждает: “Sky is over”. Совсем-совсем скоро.

Пьеса “Чукчи” — самая условная. Смешная и одновременно пронизательная пьеса. Как кажется, этой пьесой Пряжко пытается ответить на вопрос: возможно ли еще в наше время какое-нибудь аутентичное существование, остались ли еще какие-то механизмы самосохранения, позволяющие жить своей, незаимствованной жизнью, уберечься от растворения в бескрайнем море этносов, культур, ментальностей, идентичностей. Утопия ли это? Пряжко живописует жизнь чукчей, взятую в ее бытовом, обыденном измерении, когда она, эта жизнь, абсолютно прозрачна: чай пить, пряник есть, любовью заниматься. Чукчи вполне самодостаточны, и только иногда с большой земли прилетает вертолет и привозит им мыло и мед. И до поры до времени им совершенно безразлично, что это за мир далекой и большой земли. “Компьютера не надо! Мобильного не надо! Зачем, однако, в тайге мобильный? На лыжи стал, к Степану поехал. К Володе поехал. Володю проведаль, поговорили. Хорошо”. Но чукчи, как кажется, обречены. Их пристально изучают ученые, проводят разнообразные тесты, обещают небывалый экономический подъем. Но только вместо этого их постигает мор. Мор по буквальному, буквенному сходству замещается морем (метафорой большого мира, грозящего поглотить чукчей), в котором чукчи плывут, оторванные и запутавшиеся, вдали от дома, от тайги. В этот раз они смогли переплыть море и вернуться домой. Но пьеса неутешительна, и бесплотный голос моря сообщает: “Были такие люди, чукчи. Они смешно говорили... и очень много работали”.

В заключение отмечу, что Павел Пряжко по праву считается одним из самых ярких явлений современной драмы, современной театральной жизни вообще. Правда, в отличие от большинства театральных критиков, мне меньше всего хочется видеть в нем так называемого “гения языка”. Мне кажется, что если бы для Пряжко (как писателя-драматурга) самым существенным было обновление, изменение языка, об этом не стоило и говорить. Гораздо важнее, что эти его пьесы ставят задачу изменения человека, пересмотра тех аспектов его жизни (поведенческих, речевых), которые считаются само собой разумеющимися, воспринимаются как данность и которые — поэтому — не рефлектируются (а на деле являющимися производными утраты норм, идеалов, исчезновения какого-то высшего смысла). Пряжко, на мой взгляд, проблематизирует понятие человека, показывает его неустойчивость и шаткость, пытается прочертить возможные траектории дальнейшего пути, предупредить о возможных тупиках.



Под разговоры о театральных реформах и о всяких других реформах (которые так и не начинаются и неизвестно, начнутся ли, а если начнутся — то во что выльются), то ли в недрах нашего театрального процесса, то ли на его обочине... или, скорее, в каком-то параллельном ему, но вполне реальном пространстве вырывается то, что можно назвать — достаточно условно, конечно, — поисками нового облика интеллектуального театра.

Мысленно вижу, как при этих словах — «интеллектуальный театр» — сморщатся, как от кислоты, лица тех, кто твердо убежден: театр — это просто, как мычание. А также тех, кто уверен: театр — искусство элитарное, но вот только давайте не будем про «интеллектуальную публику, публика все равно — дура, и чтоб ее «зацепить», ей надо все силком втохивать, и чем элитарнее, тем сильнее втохивать...

А тем временем наряду с массовым коммерческим развлекательным действием, наряду с «блокбастерами» антреприз, рассчитанными на стадионы, и «анти-блокбастерами» признанных театральных академий, творящих в канонах «большого стиля», небольшие независимые молодежные «команды» или небольшие новые муниципальные театры на своих малых сценах создают постановки, обращенные к своей, «понимающей» публике. И публика эта — не заумные снобы, не суперпродвинутые холодные эстеты. Это зрители, на которых эти маленькие театры не смотрят свысока, через губу. Они этим зрителям доверяют, считают их равными себе — и способными прежде всего к взаимодействию, к диалогу с театром и автором пьесы.

Причем спектакли этого направления порой и не кажутся вовсе принадлежащими именно к одному направлению — настолько они разные по стилистике, манере, образу

### Умный театр для умных людей

языку. Однако их объединяет, например, предельный лаконизм оформления — на уровне знака; изобразительный минимализм — чем свободнее пространство игры, тем больше воли для зрительской фантазии. Основное внимание — актеру; при этом режиссер выступает здесь как полноправный «сочинитель истории»; он не «умирает в актерах», но и не подавляет, а всячески возвышает их.

Проблематика таких спектаклей — не из гламурных завихрений массового сознания. Проблемы берутся на том уровне сложности, который не имеет решений. Но говорить о них — надо, и эти «интеллектуальные театры» вступают в активный диалог со своей публикой, твердо зная: эти зрители жаждут такого общения.

Несколько примеров. Несколько лет назад режиссер Андрей Спиридонов организовал в Москве театр «Птица двух миров». В небольшой труппе — молодые профессионалы и студенты театральных вузов. Недавно Спиридонов поставил «Преступление и наказание» по Ф.М. Достоевскому — на четырех актеров. Из оформления — только ширма. Способ развертывания действия — почти карнавальная-цирковая, с элементами масочной условной игры и «театра жестокости». А способ существования актеров — реалистический психологический театр.

Театр добивается от зрителей «яростного сопереживания» и включенности — но именно в рассуждения автора и персонажей о природе личной нравственности и этического самоограничения.

Молодой режиссер Иван Карпенко в организованной им в МИЭМе «Лаборатории студенческого театра» поставил спектакль «Гроза. Опыт биомеханики» по пьесе А.Н. Островского. Своёобразно преобразуя и трактуя идеи Мейерхольда, Карпенко строит острую небытовую пластику персонажей, слетая ритмику движе-

ния с тонко продуманной ритмикой и интонированием речи. Зрелище втягивает в себя и не отпускает, требует сосредоточенности в восприятии. Но получившаяся история «познания женской души» оставляет после себя то, что можно обозначить как «интеллектуальное послевкусие». Инна Ваксенбург, соединив труппу своей студии «На Сиреновом» с актерским курсом Академии экономики культуры, на грант дирекции «Открытой сцены» предложила свою сценическую транскрипцию романа С. Кинга «Ярость». Здесь соединились стилистика кибер-панка с авангардной пластикой, «мистической драмой» и с точной, продуманной реалистической психологической игрой. Этот спектакль — о конфликте старшеклассников с обществом. Он резкий, эпатажный. Но он будоражит чувства — для того, чтобы проснулась мысль. И после его завершения, как правило, и молодые, и взрослые зрители остаются в зале и жаждут общения и дискуссии с создателями спектакля.

Недавно Евгений Славутин в своем Студенческом театре МГУ «МОСТ» (теперь это уже практически профессионализовавшийся муниципальный театр) поставил спектакль «Дежавю» по пьесе бывшего российского, а ныне уже давно американского драматурга. Играл самые молодые, недавно пришедшие в труппу актеры. Играл на тонких нюансах, сдержанных жестах, экономной, но виртуозно выписанной пластике. Это — фантазийно-ироничная история о взаимоотношениях Бунина, Чехова и Ольги Книппер и об их как бы посмертном потустороннем общении. А по сути — это современная интеллектуальная притча о ревности талантов друг к другу, о ревности мужчин и женщин и о способности прощать и быть милосердным.

В своем театре-мастерской «АктЭм» Андрей Дроздин показал премьеру — «Чудовище добродетели» по «Маркизе де Сад» Юкио Мисимы<sup>1</sup>. «Материал действия» —

Окончание на с. 262

<sup>1</sup> «Современная драматургия», № 5, 1990 г. (Ред.)

Ãîä xãõîâà

Лев Круглый<sup>1</sup>

## Мой сын Николай Львович Тузенбах

*Заметки на полях дневника актера*

“Вся жизнь — театр”

Сколько раз слышал я эту фразу и не только не мог понять, о чем она, но, больше того, какой-то обидной она мне казалась: театр — это, по мнению многих, что-то несерьезное, развлекательное, без чего нормальный человек может спокойно прожить, а, по мнению некоторых верующих, и вообще занятие греховное. Для мужчин же — просто недостойное.

Долго я шел к пониманию, и, наконец, мне стало понятно, о чем тут идет речь. Есть такая шуточная фраза: откуда я знаю, что я думаю, пока я это не скажу? Вот и я так: что-то делаю, причем имеющее серьезные последствия для моей жизни, да и для жизни моих близких, и вообще для всех тех, чьи жизненные пути так или иначе перекрестились с моей непрямой дорогой. Делаю, руководствуясь интуицией. Я должен сделать так. Почему? — Не знаю, но чувствую. Печенкой? Нутром? Сердце подсказывает? Ангел-хранитель? Гены? Воспитание? Все вкупе.

А в результате — путь мой. Очень люблю и эту шутку: вся рота шагает не в ногу, один поручик идет в ногу. А серьезно: неси свой крест и веруй.

Так почему же? И в чем? Жизнь — театр?

В основе театра — драматургия, драматург, автор. Ему даны бумага, перо, чернила (теперь всякие компьютеры, но это детали, а не суть). Даны буквы, слова, знаки препинания. Это то, что было до него, будет и после него. А уж что со всем этим делать — это его дело личное.

Так и в моей жизни. Есть законы, которые были и до меня, будут и после меня. А вот

что делать — это уж мое дело. Хочу и буду равнодушным, а то — любящим или ненавидящим.

В результате моя жизнь — это моя пьеса. Я ее пишу. И жизнь — это театр, в котором миллиарды людей писали, пишут и будут писать свои пьесы, пока мир стоит.

Слушать и слышать. Смотреть и видеть. Все надо познать самому. Во все надо вчувствоваться. Только свое я слышу, только свое я вижу. Вся рота не в ногу, один лишь поручик в ногу.

«Коль мысли мрачные к тебе придут, откупори шампанского бутылку иль перечти “Женитьбу Фигаро”».

У меня для перечитывания книг несколько. На особом месте “Мастер и Маргарита”. И долго мне был непонятен эпитафия: “Так кто ж ты, наконец?” — “Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо”. Или такой вариант: “Я есмь часть той части целого, которая хочет зла, а творит добро”.

Все (все!) надо открыть самому. Убили самого доброго из моих — Николая Львовича Тузенбаха (Львовича! — а ведь я Лев!) Убили не по пьесе, по жизни. Собралась банда и убила барончика. Вот оно, зло в чистом виде. В чем же тут добро? Не сразу я понял. Добро в том, что я, наконец, понял: устройство общества, в котором такое не только не наказывается, а всячески поощряется, не по мне.

Тот 1968 год был перенасыщен злом — танки в Праге, суд над Аликом Гинзбургом и другими, первое и последнее публичное (в новосибирском Академгородке) выступление Галича (он тщетно надеялся — “мы по-

<sup>1</sup> Лев Борисович Круглый (р. 1931) — актер, исполнитель роли Тузенбаха в знаменитой постановке “Трех сестер”, осуществленной А.В. Эфросом в конце 1967 г. и уже через полгода, после ожесточенных нападок официальной критики, запрещенной властями. Л.Б. Круглый окончил театральное училище им. Щепкина (курс В.Н. Пашенной), работал под руководством А.В. Эфроса в Театре им. Ленинского комсомола и ряде других, снимался в кино (“Шумный день”, “Любить” и др.) В 1979 году, в статусе политического беженца уехал на Запад. Сейчас живет в Париже.

Этой статьей, написанной специально для нашего журнала, мы продолжаем цикл публикаций, посвященных 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. (См. №№ 1–4 за 2009 и 2010 гг.) Материалы этого номера посвящены пьесе “Три сестры”.

именно вспомним тех, кто поднял руку”, что привело к его травле), погиб Гагарин, в печати начата кампания нападков на Солженицына, запрещены фильмы “Комиссар”, “Любить”, спектакль Марка Захарова “Доходное место”, дорого заплатила семерка совестливых за выход на Красную площадь (“За вашу и нашу свободу”), “доктрина Брежнева” об “ограниченном суверенитете” стран-сателлитов (“народных демократий”) и прочее, и прочее.

Зло, а в результате — понимание того, что есть добро.

И еще одно мне открылось. Я всегда понимал: душегуб — это тот, кто убил человека. Вот и коммунисты — убийцы, душегубы, они губят души людей. А тут я открыл — убийца убивает тело человека, но душа другого (убитого) не в его (убийцы) власти. Он губит свою душу. Свою! Когда умер Брежнев, в Париже в редакцию газеты “Русская мысль” пришел пожилой человек и попросил напечатать заметку о том, что он молится за покойного.

А по ТВ показали встречу Папы Иоанна Павла II с его несостоявшимся убийцей. Они сидели, тесно соприкасаясь головами, Папа что-то тихо говорил (снимали через глазок камеры), а тот улыбался. Зло, а в ответ добро.

И еще один пример, меня поразивший. Так называемый “суд над супругами Чаушеску”. Эта банда, еще вчера вылизывавшая все места жестокого диктатора, сегодня спешила его убить и тем получить статус спасителей нации. Чаушеску сначала пытался что-то им возражать, но вот вдруг понял — это банда, они сейчас его и его жену убьют. И он, глядя в лицо насильственной смерти, все сбросил. Он был занят лишь тем, чтобы его жена успокоилась и думала не о них, убийцах, а о себе, о своей душе.

Произошло мгновенное преобразование зла в добро.

Вероятно, это было в начале сезона 1966—67 г. Московский Театр им. Ленинского Комсомола. Первый сбор участников будущего спектакля “Три сестры”. Режиссер (он же главный режиссер) Анатолий Васильевич Эфрос. Предлагает всем высказать свое мнение о пьесе и ее персонажах. Я говорю о том, что они, эти люди, мне не нравятся.

Сразу же поясню. Я всегда все воспринимаю и понимаю не логически, не рассудоч-

но, а чувствами, скорее даже интуитивно. Более или менее объяснить и сформулировать свое понимание мне удастся уже потом, часто аж через несколько лет. Что-то и остается не сформулированным.

Так вот. Не нравятся мне эти сестры. Особенно мужчины. Ну, достойно ли мужу, к тому же подполковнику, офицеру, везде и всегда первым встречным и поперечным жаловаться на свою жену? И как же могли позволить эти прекрасные сестры влезть в их жизнь и все захватить этой хамке Наташе? И что за безвольная амеба их брат! И, наконец, Тузенбах. Никто, ну, никто даже пальцем не пошевелил, чтобы предотвратить его убийство. Видите ли: “Я знала!” — потом, когда уже ничего не исправишь, красиво воскликнет Ирина. Ну и т. п.

А Тузенбахом предстоит быть мне. И я, смею надеяться, все-таки не тряпка.

Я видел “Сестер” во МХАТе, постановку Немировича 1940 г., когда мне было 15—16 лет. Самые дешевые билеты. Мама выкраивает рубли из своего заработка. Зарботок советский — нищенский, а нас трое: мама, старшая сестра и я. Папу убили на войне, брат старший в армии. Очередь в кассу с вче-ра. Когда в зале начинает гаснуть свет, кладу запасенную газетку на ступеньку где-нибудь в бельэтаже, и больше ничего и никого нет. Только сцена. Люди на сцене. И я.

Через много-много лет я сформулировал (а понял давно), что настоящее искусство — это когда, как в Большом зале московской консерватории. Там, на эстраде, настоящее. Там Рихтер, там Моцарт, там Седзи Озава (его первый ошеломивший концерт). А в зале я. Один. Я и музыка. И больше никого.

Не могу не отвлечься. Озава. Молодой. Радостный. Дирижирует Пятой Чайковского. Как будто какая-то другая музыка. В антракте подошел к Валентине Павловне Журавлевой. С опаской: ее мнение для меня авторитетно, во-первых, потому, что она Журавлева (жена и соучастница уникального искусства Дмитрия Николаевича), во-вторых, она в музыке профессионал (а я абсолютный дилетант). Итак, с опаской: “Ну, как вам Озава?” В ответ огромная пауза. Я понимаю, что этот хулиган вызвал в Валентине Павловне лишь гнев. И вдруг: “Лева! — еще пауза. — Лева! Это же замечательно!” Замечательно потому, что индивидуально. Не так, как все. Персонально. А потому — создание, искусство.

Вот такой урок на всю жизнь.

Да, настоящее искусство — это когда есть лишь это (сцена, эстрада, экран) и я. Настоящее искусство разъединяет. В зал пришла толпа. Все поглядывают друг на друга, все принесли свои заботы, накопленные за день. Но, если там началось что-то настоящее, то человек толпы вступает с тем в общение личное, индивидуальное. У Бердяева — “Человек осязаемый”.

Боюсь толпы. Бывали спектакли “закупленные”, т. е. в зале люди из одной конторы. Пусть это будет даже самый разинтеллектуальный НИИ. Все равно: они — толпа, они вместе, их не разъединишь, они стесняются соседей, стесняются быть “осязаемыми”, быть персонами, индивидуальностями.

Играть такой спектакль — это как волочить тяжелый воз.

Кстати. Вот тут, на Западе, как-то мы с женой — актрисой Натальей Владимировной Энке-Круглой — играли свой спектакль, голевскую “Женитьбу” (она все женские, я все мужские роли), играли для моей старшей сестры. Была “перестройка”, и сестра впервые вырвалась к нам из Москвы. Зал в большом доме наших друзей — отцов иезуитов. За окнами — в одну сторону Альпы, в другую — там, внизу, Женевское озеро, а за ним — далеко-далеко — тоже горы. И огромное небо. Рай на земле. В зале, кроме сестры, еще четверо-пятеро.

Один из счастливейших наших спектаклей. Идеально тот случай: две “осязаемых” на сцене (просто на полу) и четверо-пятеро “осязаемых” в зале. Все отдельно. Все индивидуальности. Все откровенны.

Но есть между нами и разница. Они (в зале) — это не зрители. Зритель — это когда: “Ну, клоуна, давайте, покажите! Во, дают!” Они — вниматели. Мы (на сцене) и они (в зале) на равных. Но мы — искренно, честно, только то, что можем (“но надо ни единой строчкой не отличаться от лица...”), а они — открыто, радостно внимают видимое, слышимое, “осязаемое”.

Идет общение, обмен, диалог. Равных.

...По ТВ показывают огромный зал. Все (все!) одинаково покачивают над головой руками. Все (все!) одинаково в такт ритмичной музыке хлопают. (Раньше это называлось “скандеж” и бывало не во время номера, а после, когда аплодисменты. Я тогда всегда хлопал привычно не в такт: боюсь толпы.)

Там в ТВ не вниматели — зрители. Публика. Толпа.

Так вот. Начало работы с Эфросом над “Тремя сестрами”. Он хитрил. Он уже все для себя проиграл. Он уже сформулировал: “ссылные посиделки” (тогда в Московском Доме Актера возникли “посиделки” — именитые рассказывали байки, шутили, смеялись). Сейчас мы, актеры, высказывали какие-то свои поверхностные впечатления. И Эфросу ничего не стоило показать нашу несостоятельность.

Однажды я видел, как Анатолий Васильевич растерялся в этой своей уверенности. Готовится “Отелло” (это уже спустя годы, в московском Театре на Малой Бронной). Я в зале, т. к. не занят в спектакле, но, как всегда, следить за работой Эфроса, Яковлевой, Волкова, Дурова (они в главных ролях) чрезвычайно интересно. Уже идут “прогоны” всего спектакля, а они у Эфроса обычно начинались дней за десять до “сдачи” спектакля. (“Сдача” — это когда придет жлобье-начальство и будет нам объяснять, что так, а что не так. А то и вообще запретят.)

Итак, “прогон”. Вдруг Коля Волков (Отелло) подходит к рампе и говорит негромко, задумчиво: “Анатолий Васильевич...” — Эфрос в зале подсказывает чуть ли не до потолка: “Коля! Что ты делаешь! Я же теперь не пойму, где у нас правильно, где неправильно!” — Все замерли. А Коля свое: “Анатолий Васильевич... Вот вы говорите: Отелло — интеллигент...” — Из зала вопль: “Ну, да-да-да!” Коля — все так же задумчиво: “Ну, если он интеллигент, то что же он девчужку-то придушил? Он бы уж что-нибудь с собой сделал... А?” — Пауза с минуту. А в театре минута — это часа три в жизни. И вдруг негромко Эфрос: “Перерыв”. И убежал (у Булгакова была бы ремарка: “растворился” или “исчезает”). Сидим в театральном буфете. Кофе. Приходит помреж: “Все в зал”. В зале Эфрос, как ни в чем ни бывало, начинает проследивать ход спектакля. И его всегдашнее настойчивое: “Можете что-то напутать в сцене, но стыки сцен должны быть точными”. И ни слова об “интеллигенте” и об удушенной “девчужке”.

Об Эфросе пишут и вспоминают как о гении. Вероятно, это так, со стороны виднее. Даже при нынешней девальвации. Говорят: “девальвация слов”, а я думаю — девальвация понятий. “Великий NN”. Это о том, кто

подпрыгнул аж на 15—20 см от нуля. Конечно, Эфрос числится по другой шкале. Но мне довелось с ним работать 20 лет. Не всегда. Пунктирно, но долго и много. А “лицом к лицу лица не увидеть”? Всяко бывало, вплоть до взаимного “мордобоя” (выражаясь фигурально). Разумеется, разговор не об уровне одаренности. Разговор об индивидуальности, о человеках “осязаемых”. Вот ведь и Коля — Отелло был персоной. А наш персонализм выражался (в театре Эфроса) в наших профессиях. Эфрос — режиссер, постановщик, руководитель. А мы — актеры. А это что такое? “Люди, которые говорят чужие слова не своим голосом?” (А.П. Чехов.) Прекрасные (или ужасные) оркестранты (а режиссер опять-таки руководитель, интерпретатор) — так не раз проговаривался Анатолий Васильевич. Или “сукины дети”? (Такое я слышал не только в фильме Филатова.)

Почему я сказал: “проговорился”? Ну, не мог он сказать актерам впрямую, что он начальник, а они исполнители. Потом смог. Начало репетиций розовской “Ситуации”. Эфрос очень жестко и четко: “Тоня, запиши — тут ты делаешь то-то и то-то. Потом ты делаешь это и это”. Тоня — это Дмитриева. (О том, что он смог, мы еще поговорим. А сейчас — о Тоне.) Актриса, которая не скажу, “участвовала” в его великолепных спектаклях “Друг мой Колька” и “В день свадьбы”. Она “сотрудничала”. Она на равных с Эфросом создала гармоничные шедевры. Более того, она внесла трагизм в его импрессионистские работы. Вероятно, вот этот открытый (у Эфроса — скрытый, “подтекстовый”) трагизм и оказался ему не нужен (а может быть, опасен своей откровенностью). И вот тут на “Ситуации” ничем не прикрытый диктат: “Делай то-то и то-то и не делай то-то и то-то”.

Такое не для Тони.

Ее судьба трагична, как и ее талант. После “Кольки”, “Свадьбы” ни одной (насколько мне известно) работы, достойной ее масштаба.

Тоня сошла с ума.

Умерла.

На моей памяти такова судьба и совершенно уникальной Зины Славиной. “Сезуан”, а дальше все какая-то чепуха (по Чехову, “гепуха”). Чепуха для масштаба ее таланта.

А Евстигней?

Я не прошу прощения у почтенного чита-

теля за то, что так называю уникального, без меры одаренного чувством гармонии Евгения Александровича Евстигнева, которому в Нижнем Новгороде установлена мемориальная доска — ее я сам видел (кстати, не мешало бы и московскому “Современнику” последовать примеру нижегородцев), говорят, что в том же городе около театра есть скульптура — Женя сидит на скамеечке. Так вот, а я: “Женя, Евстигней”. Поверьте — это не наглость, не амикошничество. Все они, о которых я говорю, для меня живые, “осязаемые”. С ними я играл, разговаривал, мы были на “ты”. Я их видел за кулисами, в быту. Я их любил, редко (очень редко) на них сердился. Так, что я пишу так, как мне о них думается. На “ты”.

Вот, я знаю, что, говоря: “это было во второй половине 40-х годов”, я должен (для читателя) добавить: “прошлого века”. Ну, не могу я быть таким “объективным”. Я — субъективен. Я — не объект, и для меня моя жизнь — это не прошлое. И XX век — это мой век со всеми его ужасами и радостями. Мой. Не прошлый.

Так вот, Евстигней.

Ну, казалось бы, уж с ним-то все в порядке: “Голый король”, “Собачье сердце”, “Золотой теленок”, “На дне” и т. д., и т. п. И все-таки... У меня ощущение, что чего-то самого-самого он не сыграл. Это, как если бы у Чайковского не было Шестой симфонии...

А Витя Сергачев? Вот уж абсолютная уникальность. Министр нежных чувств в современниковском, поставленном Марой Микаэлян “Голом короле” Шварца. Это было так давно, что уже осталось немного тех, кто видел его Министра, но некоторое представление о стиле Сергачева дает фильм “Скверный анекдот”. А еще химеры собора Парижской Богоматери — их бы тоже мог сыграть Виктор. Для такой индивидуальности нужно искать и ставить вот такие же уникальные спектакли.

А их не было.

Нет, нет, я не отвлекся. Я все это об эфросовских “Трех сестрах” и о моем Николае Львовиче Тузенбахе — бароне, поручике.

Пьесы и персонажи Чехова.

Пьесы (впрочем, и рассказы) написаны Чеховым по законам музыки, а персонажи даны как бы объективно. Как хочешь и как можешь, так и понимаешь.

Музыкальность. Мне кажется, эфросов-

ская “Чайка” неудачна. Режиссер там пытался выразить свое вне законов музыки (сам Эфрос музыку очень любил). А его “Сестры” — это музыка. Вот и Вадим Моисеевич Гаевский назвал свою статью “Приглашение к танцу”.

Объективность в написании персонажей. Эфрос хотел видеть в роли Тузенбаха белоzubого, открытого, жизнерадостного, веселого улыбка до ушей, очень понятного Баталова (не современного Алексея, а давнишнего мхатовского, Николая, того, который в фильме “Путевка в жизнь”, а во МХАТе был Фигаро). За неимением того (Н. Баталов умер совсем молодым) назначил Л. Круглого, у которого зубы тогда тоже были белые, вот только все остальные качества — иные.

Одна журналистка написала, что у меня была иная трактовка роли, нежели у Эфроса. Нет, дело не в трактовке. Дело в нашем с Эфросом разном отношении к людям. Отношение к жизни и к искусству если было и не одинаковое, то, во всяком случае, мы смотрели с ним в одну сторону. Поэтому мой барончик, будучи не таким, каким его видел Эфрос, тем не менее, был органичен в музыкальном спектакле. Тот же Гаевский отмечал, что “приглашение к танцу” выражалось (визуально) и в первом жесте Тузенбаха в танце, и в его уходе на дуэль. На смерть. В его последнем жесте.

Вот только приглашал мой барончик не к тому, к чему шел Эфрос.

Себя-то я до конца не понимаю, так что уж говорить о сути другого. Что думал Эфрос о людях? Он никого (во всяком случае, тогда, в те 20 лет, когда я с ним общался), никого в театре близко к себе не подпускал. Он был “вы, Анатолий Васильевич”, а мы, почти все — “ты, Оля, Коля, Лева” (разумеется, Гиацинтова — “вы, Софья Владимировна”, но она была оттуда, от Станиславского). И исключение — Ольга Михайловна Яковлева. Она, конечно, “ты”, но это совсем другое “ты”. Ну, во-первых, как известно, исключение лишь подтверждает правило, а во-вторых, Ольга, как я понимаю, наиболее глубоко и точно в своем актерском искусстве воплощала его (Эфроса) понимание жизни, вернее сказать, его отношение к людям, а отсюда и его построение ролей.

Эфрос часто повторял: “забавно”, “забавность”.

Пишут, что Феллини любил перебирать,

пересматривать огромное количество фото “людей с улицы”, которые ему приносили фотографии, и часто по этим фото он отбирал персонажей для своих барочных фильмов (Феллини был кумиром Эфроса). Вот и Эфрос, как я думаю, фантазируя наедине с собой свои будущие спектакли, составлял “забавные” сочетания персонажей. Мне видится отголосок этого метода и в построении его книг. И уж, как я понимаю, его фильм “В четверг и больше никогда” — весь воплощение этого перебирания, сопоставления забавных персонажей. Мне говорили, что Битов потребовал снять свое имя из титров, т.к. ничего подобного он не писал. Если даже этого и не было, то все равно придумано правдоподобно.

Уже давно многие отметили, что у коммунистов в их доктрине было заложено — во всем должен быть главный. В государстве главный Ленин, потом Сталин, потом Хрущев, потом Брежнев. В шахматах — Ботвинник. В балете — Уланова (недаром аж дважды “Гертруда” — герой труда). В театре — Станиславский. И так во всех ячейках. У трудья — Стаханов. В космонавтике — Гагарин. В морали — Павлик Морозов. А я знаю, что в искусстве, если оно искусство, а не “два прихлопа, два притопа”, в искусстве нет главных, есть художники, разные, всякие, но персональные, индивидуальные, “о-ся-за-е-мы-е”.

Так о чем бишь эти заметки на полях дневника актера? О том, что актеры, как и крестьянки, “тоже чувствовать умеют”.

Много лет спустя после наших “Сестер” я смотрел в Париже эфросовско-таганковскую постановку “На дне”. Все отдельно, все кричат о своем, никто никого не слушает. Луки нет (кто-то ходил, что-то говорил). И в конце — повтор финала его “Дон Жуана”: все персонажи застыли в красивой мизансцене. Но они не вместе. Они не видят друг друга. Они молча кричат.

В голову пришла пошловато-банальная фраза: от “В поисках радости” до “На дне”.

Если это так, то это катастрофа.

А еще я чуть позже услышал от Давида Боровского нечто (Давид был человек безукоризненно порядочный). Он много сотрудничал с Эфросом. И вот он дважды уговаривал Эфроса прежде, чем принять от начальства



Таганку, прийти к «ребятам», поговорить честно, по душам, и тем разрушить подлую интригу властей. Договориться. Давид услышал от Эфроса: “Суну им по роли. И заткнутся”. Давид разрешил мне его цитировать.

Широк человек, я бы его сузил.

Я не сужу. Я скорблю. И повторяю то, что слышу в церкви: “Прости ему, Господи, грехи вольные и невольные”.

О так называемой советской творческой интеллигенции.

Я суть ее во многом понял через персонажей наших “Трех сестер”. Милые хорошие люди. Напомню: Эфрос определял смысл спектакля — “ссылные посиделки” (в то время были популярны по ТВ “актерские посиделки”, снятые в московском Доме актера). Ныне, через жизнь моего Николая Львовича я думаю так: есть разница между понятиями “раб” и “соучастник”. Соучастник — это тот, кто считает, что данное социальное устройство общества, в котором он живет, есть вещь объективная, никуда от этой системы не денешься. И даже если оно (устройство) тебе не нравится, и ты, сидя с друзьями на кухне, его ругаешь, но что делать. Такова жизнь. Жена, дети, да и самому хочется ездить на съемки не в жестком вагоне, а в “Красной Стреле”. Но для этого надо участвовать. У-част-во-вать.

Милые три сестры и милые (кроме Соленого) офицеры — соучастники. Они признали устройство, в котором главенствует Протопопова Наташа (будут цветочки, и будет пахнуть). Их вытесняют, и они подчиняются, но берегут они свою душу (помните, как у Фриша, “Бидерман и поджигатели”?). Душу берегут и соглашаются быть “заслуженными” и “народными”. Согласны на эти почетные ошейники (серебряные, золотые, бриллиантовые). А за это кой-какие привилегии, а в ответ кой-какие услуги. Это я уже совсем осовременивал мое участие в тех “Трех сестрах”. Но я играл не незнакомого мне поручика начала XX века, а свою жизнь, свою позицию, свое понимание себя. Вернее — я в этой роли сформулировал для себя, кто я такой. Окончательно решил: “Вся рота идет не в ногу, один лишь поручик — в ногу”. И: “Неси свой (свой!) крест и веруй”.

Я ни в коей мере не хочу обижать никого из моих знакомых и коллег. О “соучастниках” я говорю как о некоем явлении. Жизнь

же каждого человека индивидуальна, и ему самому решать, а не мне, какова его жизнь. Я не сужу, я просто верю, что для меня свойственно так. Я — актер Лев Круглый. И других званий у меня нет. Уж принимайте (не принимайте) меня таким. Без ошейников.

И я — раб. Как я понимаю, раб, в отличие от соучастника, никаким боком не принимает то общество, в котором ему довелось родиться и жить. Это общество преступно в самой своей сути. Постепенно мир признал, что ГУЛАГ — это плохо. Но все еще миру трудно понять, что коммунизм — это уничтожение человека изнутри. Коммунизм — это сначала насильственное, но постепенно уже и добровольное признание себя ничтожеством. Я — нулежды нуль, коллектив, общность — все. У Маяковского: “Единица — ноль”... “Пред Родиной в вечном долгу”, “Одна на всех, мы за ценой не постоим”... А у Владимира Буковского: “Семь всегда больше пяти”. Или древнее: “То, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку”. Люди разные. Бердяев: “Осязаемый человек”.

Через жизнь Николая Львовича я окончательно понял, что такое христианский персонализм — это жизнь согласно Божьим Заветам. Такова моя шкала ценностей.

Тогда и смерть не страшна. Мой барончик, уходя на смерть, жестом, улыбкой звал Ирину жить. Жить! Для него смерть — это не смерть, а переход. Высоко чтимый мной папа Иоанн Павел II был уже совсем плох (физически), его хотели вновь госпитализировать, но он сказал: “Не мешайте мне идти в обитель Отца моего”. Жизнь подарила мне несколько раз видеть этого, на мой взгляд, величайшего человека последней четверти XX века, я читал многие его энциклики и тексты проповедей, наконец, мне довелось присутствовать в понедельник после Пасхи на службе в его маленькой домашней церкви, потом принять его благословение, а на память — четки. Узнав, что я — актер, он весело сказал: “Мы с вами коллеги” (среди множества занятий он в молодости, работая на заводе, играл в рабочем театре).

Да, мой барончик не был соучастником, он не принимал советского устройства, он не соглашался быть соучастником, он не соглашался быть ссылкой. Он был раб. И за это его убили. Убили, как у них по-уголовному было — принять коллективом, “большаком”: я — что, я — как все”. “Авторитет” — мадам

министр, поделщики — “народные” (одно из них даже “Гертруда”). Как в пьесе Ионеско “Носороги”. Бог им судья.

А меня мой Николай Львович научил (оказалось, что не только мы, родители, учим, а и они, дети, нас учат), научил: надень шапку и беги. И я его послушал и бежал.

Кстати, лишь Чебутыкин — Лев Дуров — был мне близок в тех “Сестрах”. Мы понимали друг друга без слов. И я всегда из кулисы смотрел на его сцену — бунт. Каждый раз у Дурова глаза в этой сцене становились белыми. Вероятно, и Лев что-то для себя открыл в своем докторе...

Для меня поддержкой в той буквально травле, которую устроили газеты, были сверханшлагги и отзывы разных людей, в том числе таких, как Шостакович, Рихтер, Журавлев, Каверин... С Вениамином Александровичем мы не были знакомы, но я всегда следил за его выступлениями в поддержку тогда уже гонимого Солженицына. И вот как-то, когда я пришел на концерт в Большой зал консерватории, мне навстречу из кресла поднялся человек, сказавший что-то вроде: “Какая честь сидеть рядом с бароном Тузенбахом”. Не скрою, мне было лестно услышать такое шутовское приветствие.

А однажды случилось что-то невероятное. Как-то в конце “перестройки” в самолете ко мне подошел человек лет 45—50 и, удостоверившись, что я — именно тот, кто я есть, этот человек ошеломил меня. Он сказал, что мой барончик заставил жить его по-другому. Я так растерялся, что не смог ни о чем его спросить.

Теперь я об этом случае думаю так. Искусство, если оно искусство, способно на все. Красота спасет мир. Чехов, Эфрос, мои коллеги, моя жизнь, моя интуиция. Все так сошлось, и возникло произведение искусства.

Дмитрий Николаевич Журавлев учил, что, читая с эстрады даже что-нибудь очень серьезное, надо периодически сообщать слушателям: “А тут вошел волк!” Так шутливо он учил умению держать внимание публики.

По-моему, и мне пришло время сообщить: “А тут вошел волк!” В данном случае, я о Коле Волкове (прошу простить за невольный каламбур). Играем розовско-эфросовскую “Ситуацию”. Спектакль идет уже тридцатый-сороковой раз. Сцена, в которой Коля молчит, разумеется, курит (а он, по-моему,

курил даже в роли Отелло), а я таким пестушкой на него нападаю. У Коли три или четыре реплики, от которых мои сердитые доводы резко меняются. И вот я подлетаю к его первой реплике, а он молчит. Я, как заяц в мультике, буксирую на месте, судорожно пытаюсь осуществить свой, полагающийся по роли, крутой психологический поворот и, так и не получив от Коли нужного толчка, лечу дальше. А Коля не дает мне ни следующей, ни последней реплики. Молчит и по окончании сцены уходит. А я в ярости остаюсь, т. к. должен еще сыграть следующую сцену уже с Тоней Дмитриевой. И это спасает Колю от жестокой расправы. Я влетаю в уборную Коли, уже немного выпустив пар. “Коля! — кричу я, — ты что?! С ума сошел?!” — Он спокойно на меня смотрит. — “Ты что, забыл текст?” — “Почему забыл? Не забыл”. — “Так что ж ты молчал?!” — Коля, не сразу: “Понимаешь, Лев, я подумал: глупый текст!”

И вот такого человека Эфрос пытался направить по своей (его, Эфроса) дороге...

Сейчас, когда я пытаюсь зафиксировать кое-какие свои наблюдения, длится юбилейный чеховский год. Сто пятьдесят лет со дня его рождения. По возрасту и по состоянию моего здоровья (нездоровья) я уже не могу выразить своего отношения к столь почитаемому мной автору привычным актерским искусством. Моя жена Наталья Владимировна Энке-Круглая, с которой нам удалось здесь на Западе создать свой особый, ни на кого не похожий театр, с русским, в основном классическим репертуаром, готовит чеховский вечер, а я, увы, буду лишь одним из благодарных внимателей. Прошу не удивляться этому, вероятно, не очень привычному понятию “вниматель” вместо привычных обозначений: “публика”, “зритель”. В ходе дальнейших моих рассуждений я, надеюсь, вам, читатель, станет понятно содержание мной употребляемого слова. И во многом этот “вниматель” возник не без влияния чеховского репертуара. “Мой” Чехов по объему невелик. Барон, поручик Николай Львович Тузенбах, пять рассказов: “Без заглавия”, “Лев и Солнце”, “Сапожник и нечистая сила”, “Студент” и “Бабы”. Несколько раз мы сыграли пьесу “Медведь”, но эта работа не очень соответствовала нашим данным и не задержалась в репертуаре. Несколько работ было на ТВ.

Надо сказать, что и мой Тузенбах, и рассказы были осуществлены еще в мою бытность актером русского советского театра и связаны с творчеством выдающихся деятелей того театра Анатолием Васильевичем Эфросом (мой Тузенбах) и Дмитрием Николаевичем Журавлевым (чеховская чтецкая программа). Эти работы оказались для меня настолько значительными, что, созданные в шестидесятые годы, оставались в моем репертуаре все тридцать лет существования нашего театра здесь, на Западе.

Конечно, теперь полагается писать “шестидесятые годы прошлого века”, но рука не поднимается: ведь тот, “прошлый век” — это моя жизнь и жизнь моих родных и близких, жизнь моих коллег в искусстве. И что? Она “прошлая”? Нет. Уж какая она ни была, она не ушла в небытие, я в этом абсолютно уверен. Все в жизни связано, сколько раз со сцены я произносил: “О, связь времен! О, токи просвещения!” Эти булгаковские слова зафиксированы в фильме, снятом Эфросом о Мольере, в котором главную роль сыграл Юрий Петрович Любимов. Мне довелось там исполнять двойную роль актера Лагранжа, летописца мольеровского театра и лицо “от автора”, как самого Михаила Афанасьевича Булгакова. Сказать об этом “прошлый век”? Ну, во-первых, не по ошибке же московское телевидение нет-нет да и покажет этот фильм в нынешнем, “не прошлом”, веке, а во-вторых, я то и дело слышу от разных людей отзывы, и отзывы серьезные на этот давний фильм.

“О, связь времен! О, токи просвещения!”

И вот, пытаясь порассуждать о том, какое значение в моей жизни имеет человеческое творчество, я, конечно же, должен говорить о целом ряде художников. В жизни, в творчестве все так переплетено...

Год 1945 (или 1946). Мне четырнадцать-пятнадцать лет. Я видел “Горячее сердце” Станиславского, я видел “Царя Федора”, я видел “Три сестры” Немировича. Я видел Москвина, Тарханова, Книппер-Чехову, Качалова, Шевченко, Добронравову, Ливанова... Ну, не перечислить всех. Сейчас разговор о Чехове. В те годы в репертуаре МХАТа были “Вишневый сад” и “Три сестры”. Особое впечатление у меня было (и осталось) от “Трех сестер”. Не знаю, тогда ли уже я прочел, что это «тоска по лучшей жиз-

ни», или я еще не знал замысла Немировича, но — что несомненно — я тогда всеми своими юными, открытыми чувствами любил, страдал, впитывал жизнь этих людей. Вот уже тогда в темноте зрительного зала я, конечно, не осознанно, не формулируя, но получил знание ряда непреложных законов искусства. И не просто узнал об их существовании, но именно впитал.

На спектакль приходит зритель, публика. Эти люди еще все во власти повседневности. Театр в те страшные годы — праздник, присутствие или хотя бы напоминание о жизни мирной. Словом, все эти люди — публика, зритель.

Но вот, открылся занавес (тогда было именно так — занавес), и вся эта публика, эти люди, если им представляют настоящее искусство, начинают освобождаться от повседневного мусора, они включаются в ту жизнь, которая на сцене, в “жизнь человеческого духа”, как называл ее Станиславский. Они становятся участниками. Они соперничают. Они из публики, толпы превращаются во внимателей.

Был и другой закон искусства, который преподал мне МХАТ той поры. Я вот сказал, что в начале спектакля в зале толпа, но вскоре, опять-таки повторяю, если на сцене искусство настоящее, глубокое, человеческое, то очень скоро человек в зале забывает, что вокруг него есть другие люди. Он из человека толпы становится персоной, индивидуальностью, человеком “осязаемым”, по замечательному определению Бердяева. Сколько раз я испытывал это состояние — есть лишь сцена и я.

Много лет спустя я, уже будучи профессиональным актером, любил наблюдать поведение людей в зале. Особенно эта отстраненность от других ярко проявляется на концертах классической музыки. Вероятно, музыка из всех видов искусства наиболее непосредственно и мощно воздействует на чувства и воображение человека.

Впрочем, когда Соленый — Борис Николаевич Ливанов — перед уходом на дуэль один в саду долго-долго стоял спиной к залу, вдруг у этого крупного мужчины начинали трястись плечи и спина... Это потрясение для меня на всю жизнь. Как от великой музыки.

Ну, да обо всем не скажешь.



## *Ирония и горечь*

А.Н. Яхонтов, “Выпьём за Девятое мая!”,  
М., “МИК”, 2009. С. 400.

На полках “особого” книжного шкафа редакции прибавилась новая книжка. Нет, не просто книжка, а сборник пьес драматурга Андрея Яхонтова, многие из которых были впервые напечатаны именно в “Современной драматургии”.

Любому автору приятно, когда его пьеса востребована театром, когда ее играют в разных городах, играют часто, и она активно встречается со зрителями.

Однако сейчас с постановками новых российских пьес ситуация непростая. Одна из ключевых проблем: как сделать так, чтобы театры узнали о драматургических новинках? Театры, они ж такие: дайте нам эксклюзив! — кричат на каждом углу. Но хватаются преимущественно за те пьесы, которые опубликованы в журналах и сборниках. Так что для драматурга публикация ох как важна!

Да, были тяжелые годы застоя, когда один за другим выходили сборники пьес советских писателей. И двух-, трех- и более томные издания отдельных драматургов. И наших, и зарубежных. И классиков, и современников.

Времена переменялись. Театров стало много больше. Запретов — никаких. А авторских сборников пьес выходит все меньше. Собственно, в общем книжно-литературном море — это единичные капельки.

Вот почему я так порадовался, взяв в руки глянцевиное типографское изделие, между обложками которого поместилось сразу... одна, две, три... десять пьес Андрея Яхонтова. Собственно, у него как прозаика книжки выходили и прежде, и довольно часто. Но сборник пьес — это нечто особенное.

Выход книжного сборника для драматурга означает включение его творчества в общий современный поток литературы, закрепление его сочинений в общем литературном поле. Это подтверждение того, что пьеса — хотя и является, несомненно, прежде всего основой для самовыражения театра, режиссера и актеров — имеет явную и самодостаточную литературно-художественную ценность. А когда произведения драматурга собраны вместе в одном томе, то возникает возможность взглянуть

на его творчество в целом, и ретроспективно, и сопоставительно, и аналитически, и под разными ракурсами. Да и просто побыть вместе с автором — общаясь вдумчиво и в течение гораздо большего времени, чем это бывает на театральном спектакле... Да еще без любых посредников, наедине.

Хотя большая часть пьес, вошедших в книгу Андрея Яхонтова, знакома, а кое-что удалось увидеть на сцене, но все равно бегло листаешь страницы туда-сюда, выхватывая отдельные реплики, ремарки, имена персонажей, возвращаясь к каким-то эпизодам... И вот при таком беглом воспоминании-движении от “Бриллиантов” к “Балкону с видом на тот свет”, от “Любви со скелетом” к “Люболи”, а затем к “Кабинету койкер-спаниеля, или Походу импотента на “Отелло”, а там и к “Выпьём за Девятое мая!” особенно заметно и то, что было и осталось основными свойствами и особенностями творчества Андрея Яхонтова, и то, что в нем переменялось, ушло или, напротив, прибавилось и развилось.

Яхонтов — писатель-иронист. Причем, опираясь на точность бытовых реалий, он не занимается буквалистским бытописанием. Жизнь и люди, типажи и типовые ситуации в его пьесах — узнаваемы. Но это не “фотографические карикатуры”. Яхонтов — социальный иронист; но при всей погруженности в реалии социума, каждый сюжет этого драматурга как бы приподнят над бранным земным прахом. Такой вот небольшой зазорчик между почвой и теми, кто ее топчет своей суетливой пробежкой. Вот еще чуть-чуть — и зазорчик расширится, и дух воспарит. Может, и вместе с телом. Ах, не выходит? Что-то мешает? И Яхонтов вместе с персонажами начинает разбираться: что же беспокоит? Что не дает взлететь? Наверное, не всех своих персонажей автор любит и оправдывает. Но почти каждому позволяет увидеть возможность его полета.

Когда пьеса “приходится ко времени и ко двору”, то вокруг нее начинается какое-то свое, особое кружение жизни. Листая сборник пьес Яхонтова, я вспоминал и об этом.

Например, когда “И эту дуру я любил” ставили в новосибирском “Старом доме”, то в репертуаре этого театра возник “дуэт-переключка” этой пьесы с постановкой знаменитой вещи Гибсона “Двое на качелях”. По сути, обе они говорят об одном, позволяют объемно, “бинокулярно” взглянуть на одну из проблем взаимоотношений мужчины и женщины.

А с постановкой молодежной перестроечной “безбашенной” пьесы “Любовь со скелетом, или Пойдем скорее в спальню” в Студенческом театре МГУ связана “таможенная история”, существующая, как минимум, в трех близких, но разных версиях — в изложении режиссера-постановщика Евгения Славутина, моем и самого Яхонтова. Имеется в виду случай, когда во время заграничных гастролей персонаж и он же реквизит постановки — муляж скелета с позолоченными зубами — едва не был “тормознут” таможенниками. Они решили, что это то ли сокрытие преступления, то ли контрабанда...

Некоторые сюжеты Яхонтов складывает резко, сильными, обобщенными мазками. Другие разворачивает медленно, порой почти увязая в деталях и подробностях, в нюансах и поворотах мысли. Но ирония — как способ спасения, как намек на надежду — присутствует всегда. Однако... Вот что переменялось со временем: ирония в первых пьесах Яхонтова (и в “среднем” периоде его творчества) была бравурнее, незамутненнее.

Я бы сказал даже — праздничнее. В более поздних пьесах ирония сдобрена житейской горечью. Это понятно: за последние двадцать лет наше общество (и в целом, и в разных его составляющих) пережило немало возвышенных социально-романтических взлетов и иллюзий, и соответственно — столько же разочарований и падений. Хотя, нет, падений, пожалуй, больше: у нас свой особый, парадоксальный путь — почему-то нас подкидывает ввысь реже, чем шаркает оземь... И это наложило свой отпечаток на творчество Яхонтова — ведь драматург не может быть свободен от проблем общества. Даже если общество ему этого не прощает...

Последние пьесы сборника — “Выпьем за Девятое мая!” и “Массажист” выглядят приземленнее других. В них иной ритм, иной темп разворачивания сюжета. Но в них — и в каком-то ином качестве — возрождается надежда.

А как же иначе? Конечно, творчество драматурга — это особый вид самовыражения и самолечения от психических потрясений. Но, создавая свои пьесы, автор все же надеется, что это — не зря. И что действительность если и не изменится от рождения новой пьесы, то, по крайней мере, услышит намек на то, что пора меняться...

Потому-то и надо с таким упорством и с такой настойчивостью одним людям — самовыражаться за письменным столом, другим — издавать сборники пьес ныне живущих авторов, а третьим — ставить их на сцене.

Валерий Бегунов

## Информация

### Хроника

*Окончание. Начало на с. 203*

только актеры и костюмы. Играют — в библиотечном зале «Дома купца Носова». Медленный, спокойный ритм. Глубоко запрятанная, но едкая ирония...

А Леонид Краснов показал у себя в “Театральном особняке” со студентами своего актерского курса

в Ярославском театральном училище очень своеобразную версию “Дома Бернарды Альбы” по пьесе Ф. Гарсиа Лорки. Сложные диагональные и круговые движения по периметру квадратной площадки. Сложная, абстрактная, почти акробатическая пластика. Однотонные наряды сестер, создающие ощущение не то пионерлагеря, не то лагеря вообще. Суровая — но какая-то очень женственная и

мудрая мать Бернарда Альба. А история получилась не о жестоко-сти тирании, а о том, что жизнь и судьба опрокидывает самые разумные и взвешенные планы. Можно было бы определить все названные работы броским словом: театральный артхаус. Но это именно тот “умный театр”, который рассчитан на зрителей с тонкими чувствами и глубокими мыслями.

В. Б.



24 мая 2010 года в центральном фойе Александринского театра состоялась пресс-конференция, посвященная знаменательному событию — началу строительства Новой сцены театра. На вопросы журналистов отвечали “главные виновники” события: генеральный подрядчик строительства, создатели архитектурного проекта и главный режиссер Александринского театра Валерий Владимирович Фокин, он же инициатор, автор концепции и вдохновитель всего предприятия.

Валерий Фокин за годы своего пребывания с 2003 года на посту художника Александринки сделал этот театр, в постсоветские годы продолжавший олицетворять официальный псевдоакадемический застой и время от времени колеблемый отдельными акциями, театром последовательной художественной программы. Сегодня это самый интересный театр Петербурга. Поставив ряд ярких спектаклей, вызывавших интерес у публики и полемику в критике, Фокин поднял репертуар на высоту классики, привлек к театру авторов “новой драмы” и режиссеров новой генерации. На афише театра Софокл, Шекспир, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов, Брехт и молодые российские драматурги. В планах театра работа с режиссерами мирового уровня. На сцене идут постановки Терзопулоса, Люпы, Щербана: знаменитые имена сопутствуют поиску экспериментальной формы. В театре работает один из самых интересных режиссеров-новаторов Андрей Мозучий, ставят спектакли Юрий Бутусов и Оскар Коршуновас. Каждый спектакль театра становится событием отечественной культурной жизни. На фестиваль “Александринский” вот уже несколько лет приезжают лучшие спектакли мира, представляющие пути классической традиции в современном театральном контексте.

Энергия и размах деятельности Валерия Фокина в Петербурге стали залогом осуществления, пожалуй, самого амбициозного театрального проекта послеперестроечной России — строительства Новой сцены Александринского театра. Недавно закончился

## Новая сцена Александринки: перспективы и факты

ремонт классического здания Росси, реконструкция сцены театра обеспечила его новейшим оборудованием, одним из лучших в Европе. Однако потребность в экспериментальной сцене, которой обзавелись многие большие театры за рубежом и у нас в стране, давно созрела в Александринке. Театры такого масштаба нуждаются в экспериментальной лаборатории и в альтернативной площадке. Но в планах Фокина задача изначально ставилась шире: приоритетным являлось строительство культурного и экспериментального центра для города и для всей страны. Главный режиссер подробно сформулировал все составляющие проекта. Основное — зал на 300 мест, оборудованный по последнему слову техники, чтобы соответствовать любому эксперименту, стимулировать самый смелый поворот режиссерской мысли. Вторая составляющая появилась по ходу работ — медиациентр как насыщенная потребность театрального творчества и его пропаганды. Культурное образование, беседы, встречи с мастерами всех художественных профессий, вообще дистанционное образование сегодня необходимо. Поэтому создание такого центра, в котором можно записывать на видео театральные произведения и транслировать их в Интернете, может восполнить отчасти этот пробел для регионов. Но, пожалуй, особенно важно, что появится возможность создавать новые жанры зрелища, и многие молодые режиссеры могли бы себя проявить именно на этом поприще. Такому медиациентру нет аналога не только в России.

И третья составляющая — это школа. Она нужна Александринскому театру. Это будет высшая школа, причем бесплатная. Это будет одна из альтернативных театральных школ в Петербурге. Акцент в подготовке новых кадров будет сделан на специалистах

в технических областях. Приоритетной специальностью станет сценография, особый упор будет сделан на подготовке драматургов или завлитов. Профессия эта сегодня особенно нужна театру, так как нужно готовить специалистов, умеющих работать по-новому как с классической, так и с современной драматургией, определяющей лицо репертуарного театра. Актеров школа готовить не будет. Но не исключено, что и актерский курс может быть набран. В таком триединстве: экспериментальная сцена, медиациентр и школа будут создаваться кадры молодой режиссуры для всей страны. А для актеров театра представится уникальная возможность играть в разных жанрах и в разных режимах: Новая и Старая сцены будут сообщаящимися сосудами. Эта перспектива вдохновляет главного режиссера Александринки, и он поздравил всех собравшихся с завершением подготовительного этапа, длившегося 5 лет, и началом строительства.

Время окончания строительства по контракту — конец декабря 2011 года. Общая сумма строительства — 760 миллионов рублей. Объявлен конкурс на поставку оборудования сцены и всего Центра на сумму 600 миллионов рублей.

Все это федеральные средства. Но город оказывает существенную поддержку, дав землю в центре города под строительство трех корпусов театрального комплекса: малая сцена на 300 мест, которая может трансформироваться благодаря планшету с трюмом, репетиционная зона и медиациентр. Фойе соединяет эти три зоны, работающие одновременно.

Основное здание — старая кирпичная постройка, в которой размещались мастерские театра. Она будет максимально сохранена, а надстройки над ней будут строго соответствовать нормативам высоты в центре городской застройки. Здесь будет располагаться сцена с репетиционными помещениями.

Особенность данного проекта — предоставить минимум неудобств окружающему городу. В нем используются самые щадящие технологии.

Александра Тучинская

В первых числах августа четыре победителя международного конкурса “New Baltic Drama 2011”, драматурги Мартин Алгус (Эстония), Йоханна Эмануэлссон (Швеция), Пипса Лонка (Финляндия) и Семен Киров (Россия) собрались в финском городе Тампере, чтобы познакомиться друг с другом и принять участие в читках пьес. Каждый из участников прибыл на встречу с “группой поддержки” из своей страны — режиссерами, театральными менеджерами, литературными работниками театров. А финны для проведения читок мобилизовали местных актеров.

Миссию ведущей встречи взяла на себя драматург, председатель Союза драматургов Финляндии Сату Расила. Она и рассказала предысторию конкурса “New Baltic Drama 2011”, познакомив гостей с театральной ситуацией в стране. Финляндия сейчас переживает театральный бум. Посещаемость театров просто ошеломляющая — из пяти миллионов жителей страны три миллиона хотя бы раз в год бывают в театре. Существует огромный интерес и к современной отечественной драме. Финские пьесы, написанные в последние годы, идут едва ли не в каждом финском театре, и все они, по словам Сату Расила, пытаются исследовать современное человека через призму финской идентичности. И в то же время финны чувствуют, что невозможно замкнуться внутри своей нации, своей страны, своих проблем. Так и возникла идея посмотреть — а как дела обстоят у соседей по балтийскому региону? Много ли у нас общего, и можно ли говорить о балтийской драме как отдельном явлении в европейской драматургии?

Инициаторами проведения конкурса современной драматургии с участием авторов Финляндии, Швеции, Эстонии и России стали Союз драматургов Финляндии и городской театр Турку. Именно этот город получил право называться культурной столицей Европы в 2011 году. И проект “New Baltic Drama 2011” включен в длинный перечень мероприятий и культурных событий, запланированных на будущий год.

На первом этапе проекта, когда решено было провести творческий конкурс среди драматургов, к нему подключился финский проект “Seeds of Imagination”, благодаря которому деятели театра Финляндии находят коллег и единомышленников в России и странах ЕС, получают финансовую поддержку для воплощения творческих идей. Проект “New Baltic Drama 2011” также поддержали стокгольм-

## “New Baltic Drama 2011” — первая встреча

ский “Рикстеатерн” (Швеция), Фонд “Таллин 2011” и Эстонское драматургическое агентство. Россию представляли Центр им. В. Мейерхольда (Москва) и Театр-фестиваль “Балтийский дом” (Санкт-Петербурге).

В начале 2010 года были проведены конкурсы внутри каждой из стран-участниц. Для всех предлагалась общая тема — Балтийское море. Кроме того, российским драматургам можно было поразмышлять над темой “Вера в современном обществе”. Причем не только в религиозном смысле, а в более широком: сосуществование разных культур, способов жизни, доверие к близким, вера в себя.

Жюри каждой из стран отобрало пьесы пяти авторов. В российский финал, кроме победителя, вышли: Егор Черлак (“Ипотека и Вера, мать ее”), Виктория Фролова (“В краю гугуштюков”), Владимир Жеребцов (“Полтора стихотворения”), Вова Черный (“Сapre diem”). В апреле 2010 года международное жюри вынесло свое окончательное решение — четыре страны, четыре драматурга, четыре пьесы: Семен Киров (Россия), “Ильин день”; Мартин Алгус (Эстония), “Connection” (“Связь”); Йоханна Эмануэлссон (Швеция), “Alfsborgsbron” (“Мост Эльфсборг”); Пипса Лонка (Финляндия), “These Little Town blues are melting away” (“Затихают брызги городков”).

На читках и обсуждениях в Тампере оказалось, что все авторы, попавшие в финал проекта “New Baltic Drama 2011” — люди молодые, в драматургию пришли сравнительно недавно. Более опытным автором оказалась лишь драматург из Финляндии Пипса Лонка. Она представила на конкурсе восьмую свою пьесу, причем, у предыдущих ее текстов весьма завидная постановочная судьба.

У многих финских драматургов, как выяснилось, театральная судьба складывается удачно, в основном благодаря тому, что взаимодействие автора и театра в этой стране построено прагматично. Драматурги здесь опекаются театрами и Союзом драматургов Финляндии еще в годы учебы в Театральной академии Финляндии на профильном факультете. Затем драматурги именно по своей непосредственной про-

фессии трудятся в штате театров по всей стране — пишут пьесы, создают вместе с труппой в процессе репетиций оригинальный текст, так называемый перформанс-скрипт (perforance script), который потом вырастает в полноценный спектакль. Пьесы финских драматургов активно переводятся на европейские языки в рамках всевозможных государственных грантовых программ по развитию культуры и театра в частности, много ставятся за рубежом.

Читки проходили в городе Тампере одновременно со знаменитым театральным фестивалем. Два дня команда “New Baltic Drama 2011” работала в Тампере. И два вечера в программе фестиваля, на который все желающие “нюдрамовцы” могли попасть, или спектакли, поставленные по современным финским пьесам. Спектакли удачные и пользующиеся огромным спросом у публики. Во всяком случае, свободных мест в огромных залах современных театральных зданий не было. Финским драматургам действительно удается соответствовать уровню весьма ценного в Европе международного фестиваля. Спектакль “Лагерь на краю мира” муниципального театра города Рованиemi был назван “Лучшей постановкой 2009 года”. Интересен он и темой — участие Финляндии во Второй мировой войне, и значительным актерским исполнением. А спектакль “Маленькие деньги” рабочего театра Тампере рассказывал о жизни финской провинции, которая удивительно была похожа на жизнь провинции русской, что говорит лишь об универсальности тем и близости культур.

Второй этап проекта “New Baltic Drama 2011” запланирован на год следующий. В ноябре 2011 года на фестивале “New Baltic Award” в Турку, являющимся частью программы “Турку 2011 — культурная столица Европы”, каждая страна — участница проекта представит спектакль или театрализованную читку выбранной пьесы, причем обязательно из другой страны.

Возможно, что проект получит продолжение и в дальнейшем, но уже в каком-то новом формате. На обсуждения во время читок возник резонный вопрос: а почему балтийскую драму представляют лишь четыре страны? Возможно, что со временем Латвия, Литва и Германия также смогут заявить о своей драматургии в рамках общего балтийского пространства.

Светлана Козлова