

ISSN 0207-7698

Современная

В НОМЕРЕ:

СВЕТЛАНА КОЗЛОВА
"Орест"

НИКОЛАЙ КОЛЯДА
"Баба Шанель"

НАТАЛИЯ МОШИНА
"Жара"

МАИЯ ТУЛЬЧИНСКАЯ
"Пазл"

Фестиваль "Любимовка-2010"

МАКСИМ КУРОЧКИН
"Класс Бенито Бончева"

АНДРЕЙ СТАДНИКОВ
"Ботан"

АННА ЯБЛОНСКАЯ
"Язычники"

Зарубежная драматургия

ГАРОЛЬД ПИНТЕР
"Теплица"

Из литературного наследия

БЕН ДЖОНСОН
"Вызов на турнир во время
брачного праздника",

"Новости из Нового Мира,
обнаруженного на Луне"

Драматургия

1•2011 Современная

Драматургия

1
январь-март
2011



ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

1 Современная

январь – март
2011

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>Н. Коляда</i> | 3 | Баба Панель |
| <i>Н. Мошина</i> | 25 | Жара |
| <i>А. Стадников</i> | 40 | Ботан |
| <i>А. Яблонская</i> | 61 | Язычники |
| <i>М. Курочкин</i> | 83 | Класс Бенто Бончева |
| <i>М. Тульчинская</i> | 103 | Пазл |
| <i>С. Козлова</i> | 124 | Орест |
| | | <i>Зарубежная драматургия</i> |
| <i>Г. Пинтер</i> | 141 | Теплица |
| | 168—191 | <i>Критика. Теория</i> |
| | | В пьесе и на сцене (рецензии <i>В. Бегунова, О. Булгаковой, М. Гусаровой, Т. Коростелевой, Т. Купченко, С. Новиковой, И. Сафуанова, Д. Тархановой, А. Тучинской, О. Фукс, Т. Хакимова</i>) |
| <i>Т. Купченко</i> | 192 | Тотальное погружение в настоящее |
| <i>Т. Купченко</i> | 195 | Мистика и жизнь |
| <i>В. Леванов</i> | 197 | “Театр вошел в мою кровь...” (интервью <i>С. Новиковой</i>) |
| <i>И. Вырыпаев</i> | 202 | “Исполнять и играть — это разные вещи” (интервью <i>С. Козловой</i>) |
| <i>Д. Волкострелов</i> | 204 | “Под каждый новый текст...” (интервью <i>М. Сизовой</i>) |
| <i>М. Курочкин — М. Угаров</i> | 208 | “Режиссер — больше не бог...” |
| <i>Т. Журчева</i> | 212 | От “новой драмы” к “новой драме-2” |
| <i>Г. Холодова</i> | 217 | Лопухины: сегодня и вчера |
| <i>Д. Мэмет</i> | 223 | Заметки о “Вишневом саде” |
| <i>Е. Кострикова</i> | 227 | “Западная пристань” Б.-М. Кольтеса |
| | | <i>История. Библиография</i> |
| <i>В. Забалуев</i> | 232 | Две маски Джонсона |
| <i>Б. Джонсон</i> | 243 | Маски |
| <i>Х. Питчер</i> | 251 | “Дорогой Храм” |
| | | <i>Хроника. Информация</i> |
| | | 37, 101, 138—139, 165—167, 231, 258—260 (<i>К. Загайнова, Е. Алексеева, С. Козлова, О. Игнатюк, В. Москвитин, Д. Гринвалд</i>) |

На обложке. Лондонский театр “Глобус” во времена Шекспира и Бена Джонсона. Гравюра начала XVII века. (К публикациям на с. 232—250.)

2-я стр. обл. “Урожай” П. Пряжко (“Современная драматургия”, № 1, 2009 г.) в Новом драматическом театре. Постановка Н. Искадаровой. В ролях: А. Безбородова, А. Алешкин, А. Юсупова, Д. Якушев. **Фото Л. Года**

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 и выходит четыре раза в год

Пьесы

Мое большое хозяйство

В июне прошлого года, когда закончился четвертый фестиваль “Коляда-Plays”, я посчитал оставшиеся в кармане деньги. Оказалось — десять тысяч. Я перекрестился десять тысяч раз, что никому не остался должен, что со всеми рассчитался, что все на фестивале были накормлены, жили в хорошей гостинице (а приезжало 250 человек, 23 театральных коллектива), и, абсолютно счастливый, сел в машину и укатил к себе на дачу в Логиново, что в 50 километрах от Екатеринбурга. Денег, чтобы поехать отдыхать на пляж за границей, не было, ну, и плевать — я решил прожить отпуск (весь месяц) в моем маленьком деревянном домике.

Приехал я туда уже ночью, упал, уснул, а утром вскочил, как ужасенный, и кинулся к компьютеру. И начал писать, писать, писать...

Весь этот счастливый месяц я беспорядочно то спал днем, то просыпался среди ночи и писал. Ночью выходил на улицу смотреть на звезды и слушать тишину — там нет ни радио, ни телевизора, да и телефон-то плохо ловит.

И вдруг написал сразу кучу пьес.

Я так соскучился в суматохе своей жизни по писанию пьес, если бы кто знал!

В театре работает 63 человека, из них 33 артиста, всем надо зарплату, квартиры снимать, каждый день проблемы, надо с ними репетировать новые и новые спектакли, чтобы ходила публика, надо ругаться с артистами, с техническим работниками театра, надо ездить на рынок за туалетной бумагой, за тряпками для пола и прочей ерундой, которая всегда нужна. У меня в моем частном театре нет завлита, нет администраторов, нет распространителей билетов, нет завскадом и завхозяйством, нет сценографа, нет художника по костюмам, нет бухгалтера и нет кассира — это все делаю я сам.

И это вовсе не оттого, что я так хочу этим заниматься, а просто потому, что, как известно, сегодня бесплатно и птичка не чирикает, надо всем платить, а где взять деньги?! Их нет.

Сборов со спектаклей едва хватает, чтобы выдать зарплату, оплатить счета за электроэнергию, воду, отопление и отложить немножко денег на новый спектакль — на декорацию и костюмы. Доброго дяди с тугим кошельком у меня тоже нет. Мы живем не благодаря, а вопреки. Выжить театру очень сложно.

Я не жалуюсь. Я счастливый человек. У меня большое хозяйство, я люблю его, мне нравится всем этим заниматься. В городе Екатеринбурге меня кто-то любит, кто-то ненавидит и считает выскочкой, ну, что ж, мне — все равно. У меня маленькая жизнь, и я страшно доволен, что утром соскакиваю и бегу, бегу куда-то по делам и вечером падаю еле живой в постель, еле живой — но довольный.

Довольный еще и тем, что каждый вечер у нас в театре анилагги. Что мы много ездим за границу. Что про нас пишут. Что артисты растут, играют все лучше и лучше. Что мои ученики-драматурги пишут новые хорошие пьесы. Что студенты-актеры потихоньку становятся похожими на людей театра, а не на каких-то оборванцев, какими они пришли в институт.

Я давно не писал больших пьес. А тут вдруг написал много.

Написал “Бабу Шанель”, “Большую советскую энциклопедию” (обе в двух действиях) и еще две одноактовки — “Икар” и “Клин-обоз”. А еще черновик маленькой пьесы под названием “Борона” и каждый день сейчас, включая компьютер, смотрю на папку на “Рабочем столе” под названием “Борона. Черновики”, и хочется выть: мне надо сесть и дописать эту пьесу, а опять — сезон, мне некогда, идут репетиции, надо на рынок, у нас поездки на фестивали, у меня занятия со студентами и прочее, прочее.

Когда-то я познакомился с одним замечательным самодеятельным коллективом — это был ансамбль русской песни районного общества инвалидов, в котором пели старушки. Пели они самозабвенно, радостно. Пусть не всегда точно по нотам, но какая разница! Как они были счастливы!

Тогда, много лет назад, я снял о них телепередачу.

Смотрю теперь эту передачу — ни одной из этих бабушек уже нет в живых, а на пленке они поют и — счастливы.

Я написал эту грустную комедию о них, а может — и не о них, а вообще о наших стариках, о наших мамах и папах, о бабушках и дедушках, о старости и о желании жить, о любви к жизни.

А уж как получилось — судить вам.

Николай Коляда

Правда аномалии

Я перечел пьесу Наталии Мошиной “Жара” беспокойным, тягостным летом 2010 года, когда над Москвой стоял дым от горевших торфяников, на улицах люди в марлевых повязках топорливо затягивались сигаретами, а запах гари чувствовался даже в метро, когда оказался бессилен главный спасатель России, зато всенародно прославился безвестный прежде блогер, который потребовал от властей: “Верните, суки, рынду”, когда одни собирали деньги и вещи для погорельцев, а другие выбрасывали гуманитарный груз на свалку, когда разрыв между прекрасными “нами” и паскудными “ими” казался особенно очевидным. Так вот, именно тогда драматургия в очередной раз оказалась правдивее жизни.

Кажется, автор написанной больше чем за год до этих событий “Жары” предсказала все. И небывалую солнечную активность, и нежелание руководства знать, о чем говорит страна, гармонично сочетающееся со стремлением выдать недовольных за психически неуравновешенных личностей, и вязкость информационной политики, и обреченность любых радикальных попыток хоть что-то изменить в механизме управления. Но, помимо этой честно и четко зафиксированной картины, в пьесе Мошиной есть удивительная, трудно уловимая субстанция, которая переводит текст в художественное пространство. “Жара” — не протокол с места происшествия, хотя в ней очень чувствуется привкус документальности. Это полукафкианская, полубыденная картина: странные террористы с именами-прозвищами Рысь, Лис, Сокол захватили заложников и требуют только одного — чтобы их услышали, чтобы на них обратили внимание. Политическая программа? Неизвестна. Цель борьбы? Не сформулирована. Просто понимание: “За нами правда. За нами, а не за вами. За вами — пустота, б...ство и гниль”.

“Жара” — прямое авторское высказывание о политике. И, слава богу, это не притча, не иносказание, не антиутопия про какую-то неизвестно где существующую тоталитарную систему. Это пьеса про ту часть сегодняшней России, о которой публично не говорят (за исключением Рунета, и о ничтожном влиянии этой сферы на политическую жизнь у Мошиной все очень четко сказано). Но всякое прямое политическое высказывание имеет и обратную сторону. Стремясь как можно точнее и резче выразить свое отношение к политике, неизбежно жертвуешь художественной составляющей, как Горький в романе “Мать”. Образы героев невольно начинают схематизироваться, обедняться. Их предыстория — невнятна и обрисована общими мазками, нюансы межличностных отношения подменяются риторикой. И в “Жаре”, мне кажется, эти погрешности тоже присутствуют.

Впрочем, можно ли придать идеальную форму взрывному, по сути, содержанию? Отечественная драматургия как-то не богата подобными примерами. Актуальность темы — безусловно, не индальгенция тексту, но чтобы понять, какое место занимает автор в ряду современников, иногда достаточно проследить за реакцией аудитории. “Жара” была представлена еще на позапрошлой “Любимовке”, в прошлом году получила высшую премию на фестивале “Текстура” в Перми, а ставить ее только сейчас решился театр “Практика”.

Может быть, потому, что “Жара” слишком отчетливо зафиксировала аномалию, с которой нам всем жить — и природную, и социальную. У протеста есть почва, но нет плодов. У несогласия есть голос, но нет звука.

Страна все еще живет представлениями, заимствованными из какого-то трешевого фильма ужасов: “...И вот, когда человек при власти побудет немного, он уже все — он перестает быть прежним. Меняется он. И он другой уже. Все думают, что это психология, хронология, а на самом деле физически меняется человек. У него кровь другой становится. Вот вы думаете, почему они в специальных поликлиниках лечатся? А потому что в простую не пойдешь уже — запалят. Другая кровь. Не человеческая”. Вынос мозга, возвращение живых мертвецов. Но не будет путать слова героя с авторским отношением к действительности. Наталия Мошина — драматург не скоропалителный, диагност, а не патологоанатом. Она всегда оставляет надежду, даже там, где жара опалила и города, и души.

Алексей Зензинов



В 1904 году в Баденвайлере умер Антон Павлович Чехов. Теперь в этом городке на юге Германии действует единственный вне России музей великого русского писателя и драматурга. Это и натолкнуло организаторов международного конкурса драматургии на мысль: многие русские авторы писали за границей — кто на отдыхе, кто — оказавшись в эмиграции, кто по иным причинам.

Гоголь, Горький, Набоков... И в настоящее время за пределами России проживают те, кто пишет на русском языке — особенно повлиял на такую ситуацию распад Советского Союза.

Конкурс “Баденвайлер” стал попыткой понять, насколько драматургия, которая пишется на русском языке за пределами России, остается в общем культурном, мотивационном и языковом контексте и, конечно же, является творчески и тематически состоятельной. И он показал современную русскую драматургию с совершенно иного ракурса.

Конкурс был организован режиссером, продюсером и драматургом Владиславом Граковским при поддержке Кабинета драматургии СТД России. Было прислано 109 пьес 76 авторов из 14 стран (Англия, Армения, Белоруссия, Германия, Израиль, Казахстан, Канада, Латвия, Молдавия, США, Узбекистан, Украина, Финляндия, Швеция).

“Нам было очень интересно затеять этот конкурс, чтобы посмотреть, как на язык и культуру влияют иные культурные, политические и даже географические нюансы, — рассказывает Вячеслав Граковский. — Важно, что СТД РФ пошел нам навстречу в организации конкурса, понимая, что наши авторы, где бы они не жили, пишут именно для русского театра.

Сразу скажу — большая часть пьес пришла из стран постсоветского пространства. Все-таки информационные структуры в этих республиках более связаны с

Пьесы “Баденвайлера”

Россией. Авторы же из дальнего зарубежья оказались не столь активны. По-видимому, просто оттого, что информации о конкурсе добраться туда непросто. Хотя сначала казалось, что страны с большим количеством говорящих (и, стало быть, пишущих) по-русски — такие, как Израиль, США, Франция и Германия — будут более активно представлены в конкурсе.

Конечно, работы были очень неоднородные. Приятно порадовали белорусские и украинские авторы. Несмотря на то, что в шорт-листе остался всего один представитель из Белоруссии (Николай Рудковский), общее впечатление от их пьес было очень приятным. Только из-за высокой конкуренции на последнем этапе пьесы Павла Рассолько, Игоря Колосова, Елены Поповой, Дианы Балько, Лайсмана Путкарадзе, Сергея Вепрева, Киры Малининой и Владимира Мироненко остались вне лонг-листа (а в его состав попали пьесы Ирины Ярошевич и Алеся Гвоздя). Еще любопытны были работы Стефани Константиновой из Канады, Искандера Бахито (Узбекистан), Ульяны Апрельской из Казахстана, Ары Ернджакяна (Армения). Их пьесы показались нам очень симпатичными, и в каждом случае авторам не хватило малости, чтобы оказаться в лонг-листе конкурса. Но, к сожалению, той “малости”, которая может иметь решающее значение.

Далее возник лонг-лист, то, что называется “рекомендацией для завлитов”. Тут я должен упомянуть такие пьесы, как, например, очень занятые сказки авторов из Казахстана (Сергей Астраханцев) и Украины (Александр Володарский), простую и искреннюю миниатюру Алеся Гвоздя из Белоруссии, парафразы “Вишневого сада” Александра Выженко и Аристарха Обломова с Украины.

К сожалению, шорт-лист не в состоянии был вместить все достойные работы. Но на то и конкурс, чтобы в нем был элемент со-

ревновательности, чтобы было, что отбирать.

В шорт-лист в основном вошли авторы, чьи имена уже известны в мире драматургии: Илья Члаки, Алексей Щербак, Алексей Егоров, Николай Рудковский — их пьесы уже ставились и публиковались. Но мы рады, что в нашем списке победителей есть и неизвестные доселе авторы: Керен Климовски, Михаил Хейфец, Галина Рубинштейн.

Русские авторы зарубежья пишут комедии, трагедии, драмы... Комедий и драм больше, трагедий — меньше. Пьес “на злобу дня” было немного, злободневность звучала чаще в бытовом контексте. Были попытки фантазмагии (даже психоделики), несколько раз всплывали эмигрантские темы и проблемы войны — в основном в контексте Холокоста, было несколько политических и исторических пьес.

В шорт-листе в основном оказались пьесы “общечеловеческие”, притчевые. Истории, которые могли произойти везде. И суть тут, думаю, не в глобализации, а в преимуществе общечеловеческих ценностей над узко историческими, мононациональными или ситуационными. И еще — что очень важно — все пьесы-финалисты очень театральны, в хорошем смысле этого слова.

Еще одно наблюдение. Оказалось, что некоторые авторы, приславшие на конкурс свои работы, просто не знают, как писать пьесы. Такое ощущение, что они не думают, что кто-то это будет читать. Поясню: не разделены реплики и ремарки. Вместо имен персонажей — инициалы. Нет интервалов между строчками, и так далее. Это, мне кажется, весьма негативное явление, в большей части случаев отражается на сути и стиле написанного. Еще раз поясню — я говорю не о стиле пьесы, а о безалаберности в работе над ней. Потому что есть пьесы с необычным способом записи (ну, без знаков препинания, или без указания имен персонажей) — но написанные, несмотря на свою

Окончание на с. 101

“Любимовка-2010”

Вечно изменчивая

Фестиваль молодой драматургии “Любимовка” и в прошлом году (как всегда) удивил богатством происшествий. Для участия в конкурсе поступило 250 пьес. Из них для основной программы было выбрано 18 работ. Все их нужно было прочитать и обсудить. Кроме того, в программу попало еще около двух десятков событий.

Но сначала об основной программе.

По традиции, “Любимовка” — фестиваль актерских читок пьес авторов начинающих и тех, кто моложе 40 лет. Если просмотреть список-2010, видно, что не менее трети авторов в нем начинающими никак не назовешь. Среди участников были Г. Ахметзянова и М. Дурников, Ю. Клавдиев, П. Пряжко, Я. Пулинович и А. Яблонская — люди известные (в том числе читателям нашего журнала. — *Ред*), не раз бывшие на фестивале.

За названиями некоторых пьес после имен автора и режиссера стояло слово “тьютор”. В фестивале прошлого года — это была новинка — к авторам прикрепляли более опытного драматурга, как бы наставника, который еще до фестиваля должен был найти с начинающим автором общий язык, помочь в сокращении пьесы, если нужно, чтобы произведение уместилось в программу фестиваля. Далее тьютор выступал в качестве модератора обсуждения, и дальше, по возможности, помогал автору в совершенствовании пьесы. Идея по сути очень хорошая, только почему тогда тьюторы были не у всех? Также удивило, что авторы, участвующие в программе, в то же время являлись тьюторами других участников. Это создало какое-то неравенство, что потом не могло не сказаться в закулисных разговорах и открытых конфликтах.

Но еще больше на ход фестиваля повлияло огромное число дополнительных программ, которые как-то перекликались с основной, что делало зыбкими все временные рамки. Подчас начинающим авторам даже начинало казаться, что это, дополнительное, важнее основной программы. И это также создавало почву для более или менее скрытых конфликтов, хотя нельзя отрицать, что дополнительная программа была весьма интересной. Там были пьесы, написанные специально к “Любимовке” — “Пыльный день” С. Денисовой¹ и “Геронтофобия” В. Леванова; проект М. Угарова “Объективная проза” включал тексты известных прозаиков — Сергея Шаргунова (“Откос”) и Романа Сенчина (“Суббота”), в его же постановке состоялась читка пьесы М. Курочкина “Класс Бенито Бончева”. Было представлено четыре новых документальных проектов: “Сквоты”, “Шум”, “Алконовеллы” и “Час 18” (осуществленный “Театром.doc”²), два тематических — “Моя национальность” и “Сбор-

ник одноактных пьес украинских авторов”. Особую программу составили произведения зарубежной драматургии: “Боги пали, и нет больше спасения” С. Димитриевич (Шотландия), “У нас все хорошо” Д. Масловской (Польша), “Маленькие деньги” С. Пелтолы (Финляндия), “Дисфункциональные” М. Пэкера (Англия). Прошел круглый стол “Современная пьеса в России и на Западе: пути и технологии” с участием российских и иностранных авторов, переводчиков, режиссеров; были проведены мастер-классы, в том числе американского драматурга и теоретика драмы Э. Рамзея и художника К. Перетрухиной, много лет работающей как сценограф новодраматических спектаклей.

Так все же — какие форматы представляются возможными для драматургических фестивалей?

Первый вариант — чисто “рабочий” фестиваль, по сути семинар, когда в закрытом кругу авторов, режиссеров и театроведов все вместе пытаются разобраться в достоинствах и недостатках той или иной вещи.

Есть и такая, очень популярная во многих странах форма — ярмарки, где участвуют более или менее готовые черновики возможных будущих представлений, на которые съезжаются представители театров в поисках репертуара для себя.

Третий вариант фестиваля — профессиональные дискуссии вокруг самых разных работ, обсуждения путей развития драматургии, ее взаимодействия с театром в самом широком плане.

Особая точка отчета — публика, разная в каждом из трех вариантов. Это могут быть авторы и близкие им режиссеры, профессионалы театра, может быть фестиваль и для совершенно независимой публики, студентов, например; в таком случае возникает иной стиль дискуссий, порой совершенно неожиданный.

Возможно ли сделать фестиваль — вот так, сразу, для всех? Причем сделать такое в теснейшем помещении “Театра.doc”, где уж точно на желанное событие попадает в лучшем случае лишь каждый второй, а тот, кто не попал, в следующий раз уже не придет, затаив понятную обиду — “я не тот, кто им нужен”.

Что хотелось бы сказать прямо и определенно — да, надо, и, наверное, можно объединить в одном фестивале все три формата. Но сделать такое точно и ответственно.

Во-первых, давайте сделаем фестиваль имен-

¹ Готовится к публикации в “Современной драматургии”. (*Здесь и далее прим. ред.*)

² См. рецензию на спектакль в этом номере журнала (с. 176).

но молодых, где не следует объединять их “в одном флаконе” со “стариками” — просто, чтобы в уютном месте съехались действительно “новобранцы” драматургии и в течение недели, вместе с тьюторами, по гамбургскому счету разбирались, что к чему. И чтобы времени каждому автору было отведено, сколько нужно — полдня или больше, сколько требуется каждому, и пусть идет работа параллельно с несколькими, но уже до конца, чтобы автор, его друзья и враги высказали все и начистоту. Бить, быть битыми и добиваться результата!

Вторая часть дела — это уже рынок новых пьес, отобранных по принципу: эти пьесы должны быть поставлены. Тогда скажем прямо: у “Любимовки” есть воля к победе, мы говорим и будем говорить, что хотим, будем их проталкивать, так как верим в эти вещи. Для таких дел нужно большое общественное помещение. Хочется, ну, очень хочется, чтобы это происходило, например, в Московском университете, где есть обширные пространства и живые новые люди.

Третий блок событий — самая широкая и подробная профессиональная дискуссия тех, кто заинтересован в будущем российской драматургии, да не только российской: тут не будем скушаться на время.

Есть, конечно, и четвертое — хитрые “стыковки” драматургии и драматургов разных стран, где очень многое должно быть заранее подготовлено — как со стороны изучения драматургической традиции, так и политически — честный и чистый разговор всегда должен быть прост.

Особое, почти святое качество “Любимовки”, дающее ей перспективу, — то, что работа делается задаром и от души; берясь работать бесплатно, ты действительно делаешь дело, которое любишь. Минус — при таком раскладе вечно не хватает времени для действительно профессиональной работы. В чем хочу посочувствовать авторам — выдержав огромный конкурс, они испытывают подспудное ощущение, что сейчас попадут в рай, но оказываются в темноватом подвале, что скорее походит на спускание в ад...

Нет, мне совсем не хочется критиковать обстоятельства этого фестиваля, где не вручают призов, но существует уникальное пространство диалога. Ну, так будем общаться, и пусть нам не всегда хватает времени и места. На этот раз получилось так. А в следующий будет по-другому. Ведь “Любимовка” бессмертна в своем желании и умении меняться!

Теперь о трех работах, попавших на страницы “Современной драматургии”.

Одна пьеса принадлежит очень молодому автору из основной программы (Андрей Стадников, “Ботан”¹), вторая — драматургу, уже не первый год ищущему свой не совсем обычный путь в искусстве (Анна Яблонская, “Язычники”), третью (“Класс Бенито Бон-

чева”) написал Максим Курочкин, можно сказать, “ветеран” фестиваля, давно и хорошо известный в профессиональных кругах и среди “простой” театральной публики.

Стадников написал пьесу, какие пишут однажды в жизни — про первый выбор между ложью и одиночеством. Кто почувствует сие, полюбит и героя, Андрюшу — смутного и доброго. Тот, кому не интересна подростковая правда и ложь... ну, что поделаешь... Обсуждение “Ботана” на “Любимовке” дало противоречивые точки зрения. Многим показался надуманным конфликт пьесы: ну, парень, скажи прямо, что ее любишь, и она тебе честно в ответ, что у нее другой — где здесь проблема? И зачем пацану вмешиваться в отношения родителей: мать почти открыто изменяет отцу, а тот об этом знает... А больше в пьесе, вроде, ничего важного и нет. Но для многих — и я в их числе — там есть очень большое содержание. Думаю, что на таких молодых людях, как Андрей (тезка автора), что называется, весь свет держится.

Я всегда любил Аню Яблонскую за одно ее качество, которое мне хотелось бы назвать творческим отчаянием, и в “Язычниках” это выражено полной мерой. Пьеса открыто, жестко, почти жестоко говорит: любая вера — всегда ложь. Ни больше, ни меньше. Ответов нет. Выхода нет. А каждая ошибка может стоить жизни. Вот так. Но выбор никто не отнимает — он как был, так и остается за каждым. У кого меньше сил — спрыгнет с балкона, у кого больше — заснет вечным сном праведника на садовой скамейке...

“Почерк” Максима Курочкина — одно загляденье. Его “ребусы” — также. Ну, не может быть такого мира, где дети рождаются только путем искусственного оплодотворения, и никто уже не верит всерьез, что когда-то было по-другому. Что у людей была интимная жизнь, и это представляло для них какой-то интерес. А Курочкин выстроил такой мир, где самое главное для молодых персонажей — состояние их велосипеда, а приобрести ребенка так же просто, как банку “кока-колы”.

Я прочел все пьесы “Любимовки”, согласен с выбором редакции, только жаль, что на страницах журнала не оказалось еще одной вещи — “Призыв” Любы Мульменко. Меня удивила эта работа. Она о любви, воспринимаемой почти как война — с прощанием, клятвами, письмами с фронта, пленом, истязаниями, военным трибуналом... А игра-то проста — ну, не любит он ее так беззаветно, как она того желает, а на меньшее она согласиться не может. Другой парень полюбит эту “фронтвичку” — пусть и он теперь на “войну” идет! Но войны-то нет. Есть что-то другое между мужчиной и женщиной — жажда подчинять, как на поле брани... Неужели в любви ничего иного нет? Неужели так?..

Жду следующей “Любимовки”.

Дайнис Гринвалд

¹ В программе фестиваля участвовала под названием “Смерть Андрюши”.



Окончание. Начало на с. 37

экспрессивность и неличность, внятно и аккуратно. А вот те, что оказались в шорт-листе (вне зависимости от возраста их авторов и их опытности), резко выделялись именно своей аккуратностью и внятностью. Прежде, чем перейти непосредственно к участникам шорт-листа, скажу о специальном упоминании жюри пьес **“Жизнематика” Сергея Кузнецова (Германия)** — “за оригинальность замысла и удачную театральную структуру” и **“Ит” Ирины Ярошевич (Белоруссия)** — “за смелость и яркость”. Теперь о шорт-листе. Тут я использую некоторые отзывы наших экспертов и членов жюри. **Алексей Егоров (США), “Королева”**. Пьеса-сказка. Наверное, именно так надо разговаривать с детьми — доверительно и с юмором. **Керен Климовски (США), “Вы заслоняете мне океан”**. Пьеса о человеческих отношениях, от момента зарождения любви до равнодушия и даже ненависти. Автору удалось найти очень интерес-

ный подход к вечной теме и избежать стереотипов и общих мест. **Сергей Руббе (Германия), “Жульета”**. Современная мелодрама. Яркая и нежная пьеса с прекрасными сценическими возможностями **получила в итоге 3-ю премию конкурса**.¹ **Галина Рубинштейн, (Израиль), “Что-то, по некоторым признакам похожее на любовь”**. Психологическая драма с элементами мистики, даже триллера. Отношения между четырьмя людьми за три действия запутываются до невозможности и приходят к неожиданной развязке. **Николай Рудковский (Белоруссия), “Дожить до премьеры”**. Комедия-гротеск об актрисе, пытающейся вжиться в непонятную ей роль партизанки далекой Великой Отечественной войны. Простая и точная метафора современной жизни с хорошими диалогами² **удостоилась 2-й, т. е. высшей премии, т. к. первую решили не присуждать.** **Михаил Хейфец (Израиль), “Вережка”**. Как указано в жанровом обозначении пьесы — “мрачная комедия с жизнерадостным финалом”. Действительно, эта притча

о человеческой природе и человеческой судьбе отличается изрядной толикой черного юмора. Автор **разделил 2-ю премию с Н. Рудковским.** **Илья Чаки (Германия), “Алексей Сухонин”**. История современного Гамлета. Возможно, автор сознательно пошел на некую легкую стилизацию. Произведение, очень точно касающееся проблем адаптации (или неадаптации) в современном потребительском обществе. **Алексей Щербак (Латвия), “Господин”**. Автор пьесы-притчи весьма убедительно исследует психологию слуги и господина, совсем по бердяевской идее о том, что “рабство легко, а свобода тяжела”. **3-я премия** (вместе с С. Руббе). Презентация пьес-победителей прошла осенью в Москве в Театральном центре “На Страстном”. Планируется их публикация в изданиях СТД России (Москва, Самара, Екатеринбург), один из авторов будет приглашен на семинар СТД России “Авторская сцена”. Лучшие пьесы будут рекомендованы к постановке в театрах, переводам на другие языки в специализированных издательствах.

Катерина Загайнова

Само название фестиваля “Старейшие театры России в Калуге” обещало традиционную афишу, умеренные трактовки и академический характер события в целом. Однако в день открытия своего 234-го сезона Калужский областной драматический театр, на сцене которого вот уже в четвертый раз стартовал всероссийский фестиваль со столь солидным названием, проявил себя как молодой, современный и креативный. Атмосфера праздника, несмотря на обилие официальных лиц, была далека от официоза. Живая музыка встречала зрителей на ступенях, ведущих в храм искусства, в фойе оживали фигуры Аполлона и Мельпомены, директор театра Александр Кривовичев пересыпал

Архаисты и новаторы: счет 5:5

серьезные речи шутками-прибаутками; слоган “Мы вас любим и ждем!” витал над городом. Помимо привычного жюри спектакли оценивали, выступая, что называется, “на трупе” и выпустив несколько номеров газеты “В круге света”, молодые театральные критики. Первыми гостями Калуги стали артисты Малого театра России. Они показали спектакль-ветеран “Не было ни гроша, да вдруг алтын”. Постановка восемнадцатилетней давности на новое слово не претендовала, но актуальность пьесы Островского и моло-

дые исполнители главных ролей прилипли публике по сердцу. Главные аплодисменты достались давнему любимцу театралов Эдуарду Марцевичу, спектакль поставившему и сыгравшему роль “русского Гобсека”, чья судьба навеяла ассоциации со свежей историей снятия московского мэра. Столичный спектакль стал своеобразным камертоном всего фестиваля: традиционные воплощения классики чередовались здесь с авангардистскими прочтениями, и жюри приходилось чуть не ежевечерне менять “оптику” восприятия и корректировать оценки работ, привезенных из Тулы, Владимира, Саратова и других горо-

Продолжение на с. 138

¹ Опубликовано “Современной драматургией” в № 2, 2010 г.

² См. “Современная драматургия”, № 1, 2010 г.

Игры для актеров и зрителей

Первой пьесе петербурженки Майи Тульчинской повезло: ее сразу же опубликовали два толстых журнала — в Питере (“Балтийские сезоны”) и Москве¹ — и в течение одного сезона поставили в нескольких театрах России. “Страсти по дивану” приглянулись художественному руководителю Санкт-Петербургского Академического театра им. В.Ф. Комиссаржевской Виктору Новикову. Известный в театральной среде знаток современной драматургии (и бывший завлит), он открыл не одно имя. В данном случае решающим аргументом в пользу включения пьесы в репертуар оказался, надо полагать, ее “женский” формат. Театры постоянно нуждаются в спектаклях о женщинах и для женщин. В труппе всегда есть актрисы, мечтающие о новых интересных ролях, а в зале преобладают зрительницы, желающие, так или иначе, отразиться в зеркале сцены.

Однако внешних примет “нужной” пьесы было бы недостаточно, чтобы камерная история жизни одной семьи понравилась и исполнительницам ролей (среди которых ведущая партия у Тамары Абросимовой), и публике. Бабушка, мать, дочь, внучка — каждая проживает свою жизнь, не желая повторять (и все-таки повторяющая) предыдущую. У каждой свое представление о счастье, свои жизненные принципы и бытовые привычки. Однако в какой-то момент в интонации и лексике дочери вкрадываются материнские нотки, и страстная потребность жить по-своему уступает место предательской тяге к обществу старого фамильного многоуважаемого дивана...

В структуре этой пьесы содержится загадка, требующая творческих усилий от режиссера. Действие второй пьесы Тульчинской, названной “Пазл”, тоже строится так, что без режиссерской изобретательности не обойтись. То ли “театр в театре”, то ли жизнь, постоянно вторгающаяся на сцену... Одно несомненно: театр засел у автора в печенках и не дает ему покоя — как форма творчества и способ аномального существования.

Рано или поздно каждому драматургу, отравленному запахом кулис, хочется поделиться впечатлениями. Но не у каждого получается. Кого-то захлестывает жажда поквитаться с теми, кто недопонял, исказил, изувечил его любимое детище. Кто-то увлекается живописанием божественных радостей. Майя Тульчинская познает театр через театральность. Ей нравится держать в руках ключик от действия, зажать в кулаке и лукаво вопрошать: “В какой руке?” А режиссер (и зритель) пусть гадают: кто сейчас говорит — актер или персонаж? Без этой маленькой хитрости ее пьеса была бы простым подглядыванием с галерки в темный театральный зал. А так — настоящий пазл. Целое прихотливо разрезано на фрагменты, кусочки смешаны-перепутаны. Собрать все сразу, с ходу, едва ли удастся; тем интереснее идти путем проб и ошибок, примеривать, прилаживать, начинать все сначала. Обнаруживая свое знание изнанки театра, автор не спешит с выводами. Игра есть игра. И результат ее непредсказуем.

Елена Алексеева

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2010 г.



Окончание. Начало на с. 101

дов России. Вопрос, чем же старейшие российские театры отличаются от театров среднего возраста, пожалуй, так и осталась открытым. Конечно, это коллективы, призванные хранить традиции русской репертуарной сцены. В этом отношении ряд спектаклей и впрямь можно считать образцовыми. Так Костромской драматический театр им. А.Н. Островского, привезший на фестиваль “Слугу двух господ” Гольдони, порадовал блестящим состоянием спектакля, который держится в репертуаре вот уже шесть сезонов. Режиссуру Сергея Кузьмича можно назвать вполне традиционной, если иметь в виду традицию воплощения итальянской комедии масок и вахтанговскую традицию тотальной театральности. Сюжет азартно разыгрывается молодыми артистами, их импровизации остроумны, фантазия бьет ключом, но не переходит грани вкуса. Такой спектакль и должен быть должожителем, веселая игра увлекает и публику, и актеров, для которых комедия дель арте — это еще и прекрасная школа мастеров.

В то же время к архаистам следует причислить и тамбовцев. Их версия горьковских “Последних” была на редкость вялой и старомодной, хотя ресурсы актуальности этой пьесы далеко не исчерпаны. Не претендовал на аутентичность спектакль “Коварство и любовь”, выпущенный в Новгородском академическом театре драмы им. Ф.М. Достоевского режиссером Сергеем Морозовым; в подзаголовке вместо привычного определения “мещанская трагедия” стоит “Фантазия для клавирина и двух влюбленных”. Шиллера в чистом виде не показали, но и спорить с автором не стали. Выбор режиссера компромиссен: он поставил романтический костюмный спектакль, в котором важную роль играют сценография и музыка. Художник Ирина Бируля (Санкт-Петербург) дает образ

старинного мира, где сквозь силуэты домов и соборов проступают лица людей, достойных не меньшего внимания, чем камни. Музыка Григория Гоберника (Москва) в духе “бури и натиска” придает спектаклю энергию и вздымает “мещанскую” историю к высотам трагедии. Однако актеры вовсе не рвутся к тем же высотам. Чувствуя неуместность трагического пафоса, играют по большей части узнаваемые характеры и сюжет о немецких Ромео (Фердинанд — Илья Носков) и Джульетте (Луиза — Елизавета Назаркина)...

Однако традиции традиция рознь. Не все коренные особенности стационарной отечественной сцены, пришедшие из прошлого (если не позапрошлого) века, заслуживают продолжения и развития в нынешнем столетии. Хрестоматийная интерпретация классики способна привлечь разве что аудиторию школьных культпоходов, а чуть более искушенных зрителей она огорчает и раздражает. Архаикой повеяло от “Обыкновенной истории”, только что выпущенной Тульским академическим театром драмы им. М. Горького. Вроде бы и пьеса Виктора Розова по роману Ивана Гончарова не утратила драматизма, и темпоритм спектакля, поставленного художественным руководителем театра Александром Поповым, вполне сегодняшней, и лаконичная сценография Александра Дубровина, подержанная мелодиями Валерия Гаврилина, достаточно минималистична... Впрочем, быть может, именно пьеса нуждалась в купюрах — ведь со дня ее создания прошло лет сорок. Излишне почтительное отношение к первоисточнику не давало постановщику и актерам оторваться от бытовых мотивировок, хотя временами спектакль тянулся к условно-метафорической лексике. История молодого человека, получающего первые уроки жизни, сегодня могла бы прозвучать еще драматичнее, нежели во времена Гончарова или даже в пору первой премьеры розовской пьесы на сцене “Современника”. Но она забуксовала, утонув

в житейских подробностях. В результате спектакль получился скучноватым и назидательным. Без боли, без живого нерва.

Похожая история произошла и с “Вишневым садом”, премьера которого состоялась в Белгородском академическом драматическом театре им. М.С. Щепкина буквально накануне фестиваля. Поставил пьесу столичный режиссер Борис Морозов, оформил известнейший мастер Иосиф Сумбаташвили, в главной роли выступила ведущая актриса — народная артистка РФ Марина Русакова, однако внятного современного отношения к чеховской пьесе спектакль не обнаружил. Вишневый сад и его нерадивые хозяева особенной симпатии не вызывали, не внушало оптимизма и будущее Ани с Петей. Зрители явно симпатизировали Лопахину (Д. Гарнов), похожему на современного положительного предпринимателя средней руки. Он искренне пытался помочь Раневской и Гаеву, пережил настоящий стресс, купив сад, политый потом и кровью предков. Отчетливо прочерен в спектакле дуэт Вари и Лопахина: до последней минуты надеешься, что они наконец поженятся. Но в финале все, кажется, вздохнули с облегчением — и Любовь Андреевна, которая весело засобиралась в Париж, и Гаев, возмнивший себя банковским служакой, и Лопахин, стряхнувший с себя груз ответственности, и даже Дуняша, не особенно опечаленная разлукой с Яшей... В спектакле огорчила какая-то нравственная индифферентность, из-за которой градус драматизма застывает на нулевой отметке.

Рядом с этим воплощением чеховской драматургии прямо-таки эстремальной выглядит версия “Трех сестер”, предложенная Сергеем Пускепалисом, главным режиссером Российского академического театра драмы им. Ф.Г. Волкова. Спектакль из Ярославля на калужском фестивале принял неоднозначно: кое-кого жесткость трактовки шокировала, зато для молодежи такой взгляд на чеховских героев явился открытием. От зрителей неоднократно

но довелось услышать, что это — лучший спектакль фестиваля. Что подтвердило и молодежное жюри, вручив “Трем сестрам” Гран-при.

Постановщик вступил в полемику отнюдь не с Чеховым, а со стереотипами его восприятия. Предшественниками Пускалиса следует считать Юрия Любимова и Эймунтаса Някрошюса. Даже если режиссер не видел их спектаклей, то идет той же трудной дорогой. Повзрослевшие три сестры сохранили детские воспоминания о блестящих офицерах и до

сих пор грезят о несбывшемся. Мечты Прозоровых разбиваются о грубую реальность, герои их романов оказываются мелкими, жалкими, прозаичными... Аналогичные разочарования переживают и другие персонажи: так Вершинина преследует призрак первой жены, напичкавшей его высокими идеями, и призрак нынешней полоумной жены... Кажется, только Тузенбаху и Ирине на какой-то миг повезло: они нашли “ключик от дорожного роля”, обнаружив, что для счастья достаточно взглянуть в глаза друг дру-

гу...

Нестандартный подход к классике продемонстрировали и хозяева фестиваля. Калужский театр показал очаровательный спектакль “Флоды просвещения”. В пьесе Л.Н. Толстого режиссер А. Плетнев вскрыл такие пласты юмора, что критики заговорили об истоках абсурдизма, таящихся в русской драме. Для актеров здесь тоже оказалось раздолье. Пожалуй, именно этого — свободы и взаимности — театр и ищет, припадая к классике чаще, чем к современной драме.

Елена Алексеева

Ощущение “Текстуры”

Осенью в Перми прошел первый фестиваль современного театра и кино “Текстура”. Режим фестивальной жизни был плотный. За 11 дней было представлено 17 спектаклей, 39 фильмов, все желающие смогли стать участниками 14 читок и более двух десятков дискуссионных площадок.

Особенностью “Текстуры” стала и человеческая, и смысловая “перетекаемость” из области кино в сферу театра и обратно. Одни и те же люди всплывали в титрах фильмов и в программах спектаклей, активно и свободно дискутировали на темы актуального и современного в любом из видов искусства сего дня. Главным действующим лицом “Текстуры”, или как сейчас говорят, хедлайнером, интересно все — писать тексты, ставить спектакли, играть, слушать, спорить. Одни и те же темы кочевали по документальным и художественным фильмам, поднимались на сценических площадках. Главное, что питало, дополняло и объединяло друг друга — острое восприятие сегодняшней жизни и подлинный рассказ о ней. Этот принцип был заявлен на старте фестиваля идеологом “Текстуры” Эдуардом Бояковым и строго выдерживался в каждом пункте программы.

Организаторы “Текстуры” остановились на магической цифре “семь” и отобрали для конкурса в разделе “Драматургия” семь кино-сценариев и семь пьес. Именно с блока читок и начинался каждый фестивальный день, а затем уже шли дискуссии и показы. Тексты

на читках звучали в исполнении актеров московских и пермских театров. И если к читкам пьес все мы более-менее привыкли, то читки сценариев были для многих в диковинку. Правда, имена авторов оказались для театра вполне привычными — среди сценаристов значились Михаил Дурненков, Александр Молчанов, Алексей Слаповский.

Попытка драматургов проявить себя в жанре кино оказалась вполне объяснимой. Команда редакторов киностудий, которые приехали в Пермь и внимательно слушали ими же отобранные сценарии “на слух”, в обсуждении дружно сетовали на известную тему — в кино не хватает качественных тестов и профессиональных сценаристов. И это несмотря на то, что молодые драматурги уже не первый год “дрейфуют” в сторону киноиндустрии, теряя в ее джунглях свою индивидуальность и даже имена. Сценаристы-драматурги предъявили на фестивале тексты острые, судьбу которых в кино предсказать сложно — вряд ли их ждет кассовый успех. Но отчасти автобиографические истории Михаила Дурненкова “Против течения” и Александра Молчанова “Нападающий” могут в конце концов превратиться в качественное авторское кино. Алексей Слаповский вообще не надеется когда-нибудь увидеть на экране свой сатирический памфлет “У

нас убивают по вторникам”, о чем он и заявил в прамбуле к сценарию. Но фестивальный жюри поддержало именно эти тексты, распределив между ними Гран-при и два призовых места.

Читка пьес не открывала новых имен. В конкурсную семерку вошли Герман Греков (“Вентиль”), Вячеслав Дурненков (“Сухие завтраки”), Ярослава Пулинович (“Он пропал без вести!”), Наталья Мошина (“Жара”), Павел Пряжко (“Запертая дверь”), Керен Климовски (“Рада”), Иван Вырыпаев (“Танец Дели”). У части конкурсных пьес уже появилась сценическая история. Иван Вырыпаев сам поставил спектакль “Танец Дели” в варшавском “Театре Народовом” — премьера состоялась в мае. А с пьесой Пряжко аудитория фестиваля знакома не на читках, а на спектакле Санкт-Петербургского молодежного центра театрального и киноискусства “МИГ”.

Какие пьесы оказались наиболее актуальными, можно судить по выбору жюри “Текстуры”. Первую и вторую премии поделили между собой Вячеслав Дурненков и Наталья Мошина, отмерившие полную меру сочувствия и сарказма неисчислимой армии столичных клерков или, как сейчас говорят, — офисного планктона. А Гран-при был отдан Ивану Вырыпаеву². Пьеса “Танец Дели”, несмотря на неудачные читки, — автор был крайне недоволен сокращением текста без его ведома

Окончание на с. 165

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2010 г.

² См. беседу с ним на с. 202



Комедия страхов

“Я ведь понимаю, ты тогда был там, доктора эти, и все такое, взаперти, я ведь знаю, как там бывает, жарища, понимаешь, там всегда жарища, я заглядывал когда-то, чуть не задохся”, — эти слова бродяги Дэвиса, персонажа “Сторожа”, написанного после “Теплицы” (1960), в какой-то степени проясняют не совсем поначалу понятное название пьесы, которой было суждено двадцать лет пролежать в столе драматурга с надписью на титуле: “Последний вариант. Непошедшая пьеса”. Дэвис умоляет Астона, подвергнувшегося некогда электрошоковому лечению в психиатрической клинике, не выгонять его из дома, куда ранее сам же Астон поселил его из милости. Теперь же он всячески изворачивается, чтобы как-то загладить оскорбительные слова, брошенные им ранее своему благодетелю. И если травматический опыт, о котором Астон рассказывает в своем монологе, был для зрителя “Сторожа” внесценической реальностью, выходящей за рамки спектакля, то в “Теплице” речь как раз и идет о психиатрической клинике и ее персонале.

Когда сравниваешь тексты “Сторожа” и “Теплицы”, становится ясно, почему “Теплица” осталась до поры до времени в рукописи. Дело в том, что “Сторож”, первый безусловный сценический успех Пинтера, знаменует собой отход драматурга от темной символики ранних пьес (за которую его часто упрекали в подражательности Ионеско и Кафке) к большей разработке психологических нюансов поведения человека на сцене. “Теплица” же продолжает традицию “черного” фарса, или “комедии страхов”, как по созвучию с термином “комедия нравов” окрестили критики ранние пинтеровские опусы. Более того, политические обертонные пьесы, затрагивающие тему карательной психиатрии, казались во время ее создания чем-то искусственно привнесенным, в чем признавался сам Пинтер в интервью газете “Дейли Телеграф” в июне 1980 г, вскоре после первой постановки “Теплицы” в Лондоне: “Странное дело, у меня такое чувство, что она [пьеса] сейчас гораздо более актуальна, чем в 1958 году, когда мы еще ничего не знали о русских психушках. Теперь-то мы знаем, но тогда все это можно было назвать чистой фантазией. И я, конечно, ни о чем таком конкретном не слышал. Разумеется, я читал “Слепящую тьму” Кёстлера и еще что-то в этом роде, но в 1958 году мало кто знал о подобных вещах во всех подробностях, как сейчас”.

Впрочем, содержание “Теплицы” вряд ли стоит сводить к одной лишь теме карательной психиатрии. Это более широкая сатира на иерархическую

бюрократическую структуру власти вообще. Несмотря на подчас заземленную фарсовость диалога и ситуаций (прямо-таки традиционные мюзик-холльные номера с взрывающейся сигарой и жонглированием стаканами), общая фантастическая картина мира, создаваемая пьесой, предельно мрачна: в качестве модели общества выступает идущий к своей гибели сумасшедший дом, где у руля находятся грызущиеся друг с другом твердолюбые тупицы и садисты-интриганы, подминающие под себя невинных простаков. “Теплица” в определенном смысле оказывается гораздо ближе к более позднему неприкрыто политическим драматическим скетчам и пьесам, таким как “Перед дорогой” (1984), “Горский язык” (1988) и “Новый мировой порядок” (1991).

Неслучайно, что после первой постановки в “Хэмпстед Тиэтр” 24 апреля 1980 года (спектакль, режиссером которого был сам Пинтер, в том же году переехал в “Амбассадор Тиэтр”) “Теплица” привлекала внимание театров неоднократно, причем постановки эти сопровождались неизменным одобрением критики. Особенно отмечалось умение драматурга сочетать общую зловещую атмосферу с неотразимо смешными диалогами.

Летом 1995 года в постановке “Минерва Студио” в Чичестере главную роль сыграл сам автор. Осенью, после переезда спектакля в Лондон (“Комеди Тиэтр”) рецензент “Дейли Телеграф” писал: “Глядя на Гарольда Пинтера, играющего в собственной пьесе “Теплица”, понимаешь, что мы потеряли великолепного комического актера, когда этот обитатель кулис затхлых провинциальных театров превратился в величайшего из ныне живущих британских драматургов”.

Очередное возобновление старой пьесы предпринял Национальный театр в 2007 году. Пьеса шла всего несколько месяцев, однако, при неизменном успехе у публики. Отмечая актуальность политической составляющей пьесы, рецензент лондонской “Таймс” Бенедикт Найтингейл писал: “При всей карикатурности изображения безумия, бездушия и жестокости, практикуемых государством, “Теплицу” нельзя считать всего лишь политической сатирой. Видно, как почти каждый ее персонаж движим страхом, ненавистью, желанием манипулировать и доминировать. Поэтому она имеет много общего с такими, казалось бы, аполитичными пьесами, как “Сторож”, “Возвращение домой”¹ и “Измена”, которые будущий нобелевский лауреат написал на протяжении 1960-х и 1970-х годов. Все они посвящены тому полному опасностей пространству, которое называется

¹ “Современная драматургия”, № 4, 1996 г. (Ред.)

пинтеровскими джунглями человеческой души”.

“Теплица” неоднократно ставилась и за пределами Англии. В США ее премьера состоялась в 1981 году. (Спектакль, первоначально поставленный в Провиденсе, перекочевал в 1982 г. в Нью-Йорк). При этом актер Ричард Кэвенау, исполнявший роль одного из персонажей, Гиббса, был номинирован на высшую американскую театральную награду “Тони” “За лучшее исполнение второстепенной роли”.

А вот, что писал Бен Brentли, рецензент “Нью-Йорк таймс”, в рецензии на спектакль “Атлантик Тизтр Компани” в 1999 году: “Пинтеров-

ская метафора всемогущей бюрократии, управляемой двусмысленными, капризными и опасными существами, конечно же, не нова. Специалистом в данной области был Кафка, а такие более современные сатирики, как Пэдди Чаефски, построили на этом свои карьеры. Однако мало кто из художников сумел передать абсурдность высокопарного административного жаргона с большей язвительностью”. Постановка “Теплицы” была в 2007 г. осуществлена в Чикаго, а в 2008-м — в Филадельфии.

Помимо Англии и США “Теплица” шла на сценах Германии, Италии, Канады и Португалии.

Александр Дорошевич



Окончание. Начало на с. 139 немалую аудиторию, даже на такие, казалось бы, узкоспециализированные мероприятия, как читки и дискуссии. Во всяком случае, репетиционный зал и фойе драмтеатра неожиданно оказались тесноваты для всех желающих послушать и поговорить. Не

— все же оказалась наиболее совершенной по замыслу и реализации.

Фестиваль “Текстура” все десять дней собирал

все смогли попасть на спектакли и фильмы. Организаторы фестиваля, вдохновленные спросом, твердо решили в будущем году провести “Текстуру” № 2 и далее ежегодно. Пока актуальное искусство будет оставаться актуальным для Перми.

Светлана Козлова

В омском “Пятом Театре” прошла IV Лаборатория современной драматургии и режиссуры, на которую съехались самые разные авторы из Москвы, Украины, России и Германии. Этот проект случайно родился именно в недрах “Пятого Театра”, поскольку он давно имеет славу экспериментатора и новатора, и уже много лет в нем действует фестиваль “Молодые театры России”, в рамках которого и возник этот проект. Лаборатория — это особый тип работы с новой пьесой, которую буквально за несколько дней “разминают” и осуществляют ее читку либо эскизный показ на публике. Таким образом, у актеров создается возможность поработать с новыми текстами, у театра — получить в свой репертуар новые пьесы, а у зрителя, присутствующего на показах — расширить представление о новой драме.

Новишеством IV Лаборатории было участие в ней немецкой драматургии и возможность авторам самим ставить свои тексты. Что необычайно любопытно: авторская самоидентификация через режиссуру многое могла сказать о самом драматурге. Ведь кому, как не ему, наиболее ясен главный нерв пьесы, ее тема и аура? Кто, как не он, имеет истинное представление о своем детском произведении со стороны дано отнюдь не всякому. А также то, что необходимо “воздух” между пьесой и постановщиком, в том числе иной взгляд и опыт, оплодотворяющие чужой текст — вещи вполне справедливые.

Целью десять осенних дней “Пя-

Омское направление

тый театр” осваивал и являл миру новые пьесы, собирая полные залы желающих приобщиться к драматургическим открытиям. Ясно, что на это время он сделался центром внимания всего Омска и его окрестностей. Читки и эскизные показы шли целыми днями напролет, заканчиваясь всеобщими бурными обсуждениями. Из Германии прибыли со своими пьесами Роланд Шиммельпфеннинг, Дани Лоран, Торстен Бухштайнер, Ральф Хаммерталер, Мариус фон Майенбург, Лутц Хюбнер, из Москвы — Михаил Дурненков, из Киева — Наталья Ворожбит. Ждали из столицы идеолога “новой драмы” Михаила Угарова с его пьесой “Полетное”, эскизный показ которой он собирался предложить нам, однако он так и не приехал.

Немцы как представители весьма авторитетной сегодня новой драмы вызвали всеобщий интерес. И выигрывали именно те пьесы, что оказались поставлены другими режиссерами, придававшими собственную форму и стиль чужому тексту. Например, омский режиссер Евгений Фоминцев сделал из пьесы Торстена Бухштайнера “Норд-Ост” абсолютно законченный спектакль. Сюжет о захвате Театрального центра на Дубровке в 2002 году прозвучал как жесткая политическая хроника с четкой фиксацией событий и разворачивающейся драмой трех разных женских судеб, столкнувшихся на Дубровке в те тяжелые дни. Острая социальная проблематика волновала нас и в драме Лутца Хюбнера “Дело чести”, постав-

ленной им самим. В спектакле экспрессивно рассказывалось о межнациональных проблемах немцев и турков, осевших в Германии. И пьеса Мариуса фон Майенбурга “Урод” обращалась к нам с острой социальной проблематикой, говоря об унификации современного человека, готового отдать свое “лица необщее выражение” взамен на типовую универсальную маску. Петербургский режиссер Олег Еремин поставил этот сюжет столь смешно и изящно, что конструкции вполне сложившегося спектакля уже готовы были вписаться в репертуарную афишу.

Экзистенциальную драму “Schnappraiber” поставил сам автор, Ральф Хаммерталер — проиграв предыдущему варианту, где присутствовала профессиональная режиссура и подтверждая тезис о том, что тандем драматурга и режиссера не заменит авторским моновысказыванием. Однако именно моновысказывание предпочел москвич Михаил Дурненков, поставив свой “Легкий способ бросить курить” и мало проявив нам композицию собственной пьесы, где герой, напоминающий чеховского Иванова, переживал девальвацию отношений с миром. И Наталья Ворожбит не решилась никому доверить свои “Смешанные чувства” — но, не определив подхода к собственному материалу, ограничилась простой читкой. Меж тем, ее пьеса о нынешнем украинском селе могла бы претендовать на исторический документ эпохи и нравов начала XXI века.

И неслучайно русская пьеса, поставленная немецким режиссером, стала триумфатором Лабо-

ратории. Ральф Зибельт показал нам драму Александра Молчанова “Убийца”, рассказывающую о нашем паренке, которого заставили пойти на убийство из-за карточного долга — но история сего несостоявшегося преступления по воле судьбы закончилась историей любви. Интересно, что именно немец всего за 60 минут сценического времени развернул перед нами целую картину русской провинциальной жизни, с ее нравами, лицами и воздухом.

Приехала на Лабораторию и Мастерская новой пьесы “Бабы” из Челябинска со спектаклем по пьесе английского драматурга Кэрил Черчилл “Количество” в постановке Елены Калужских. А гостями нашего форума выступили Омский академический театр драмы с пьесой Олега Богаева “Марьино

поле” в режиссуре Анны Бабановой и Театр-студия Л.Ермолаевой, показавший пьесу Михаила Покраса “Не проговоренное”, поставленную Юрием Шушковским. Словом, программу Лаборатории стремились дополнить и украсить многие, являя нам новую драму во всевозможных ракурсах.

Главный же подарок Лаборатории приготовил сам “Пятый театр”, показав премьеру “Географ глобус пропил”, осуществленную Максимом Кальсиным по роману Алексея Иванова. Признаюсь, спектакль воодушевил всех грандиозностью и замысла, и постановки. Он длился целых четыре часа и являл собой зрелище крайне впечатляющее. Это современный эпос, в центре которого странный человек — учитель географии Виктор Служкин. Он аутсайдер и патентованный не-

удачник, терпящий непрерывные поражения, но сохранивший в себе нравственность, совесть и душевную чистоту. У него нет никакой власти над жизнью и над своими учениками, которые ни в грош его не ставят. Но он ведет их в опасный лодочный поход, сплавливаясь по крутым уральским рекам. И вот тут-то перед школьниками открываются неведомые горизонты, новые истины и настоящая сложная жизнь, которая меняет их всех до неузнаваемости. Невероятные водные пейзажи, движущиеся на сцене, с катамараном, плывущим по настоящей воде, являют зрелище захватывающее и полное символики. Люди, оторвавшись от повседневности, на наших глазах воспаряют куда-то ввысь, меняя угол зрения на всю свою жизнь и постигая что-то высшее.

Ольга Игнатюк

Уже в четвертый раз в российской столице, при поддержке Министерства культуры РФ и Правительстве Москвы, в дни осенних школьных каникул 2010 года прошел международный фестиваль театра для детей “Большая перемена”.

Главная цель фестиваля — представить московской публике самые интересные образцы российских и зарубежных спектаклей для юных зрителей. Причем не только для привычных в наших театрах детей и подростков младшего и среднего школьного возраста, но и для самых маленьких зрителей 3—5 лет. Не менее важны для организаторов смотра и задачи творческого обмена, взаимной учебы. Фестиваль создает пространство, где могут встретиться и обменяться опытом специалисты в области детского театра и подвигнуть российские театры к более активной работе с новыми текстами, к использованию современных технологий в постановках для детей и юношества.

“Большая перемена” стремится познакомить детей и их родителей, а также прессу и специалистов российской сцены с актуальными художественными поисками и новациями в сфере театра для

Большие перемены на детских сценах

юных. Этот фестиваль собирает вместе людей, которые говорят с детьми на языке современного искусства и растят новое поколение творческих зрителей.

И, скажем прямо, в прошлом году смотра оказался ближе к достижению заявленных целей, ибо программа фестиваля оказалась более насыщенной и заметно более эффективной, чем в 2009-м. Как повесть с самого первого раза, афиша смотра включала четыре блока.

Основная программа. В 2010 году свои спектакли представили театры “ТРО” и “Scarlattine teatro” (Италия), театр “Matita” (Словения), театр “En gros et en Detail” (Швейцария), “СамАрт” (Самара), “Коляда-театр” (Екатеринбург), театр марионеток “Кукольный дом”, театр кукол “Бродячая Собачка” и ТЮЗ им. А.А. Брянцева (все из Санкт-Петербурга), “Парафраз” (Глазов), Студия “t” (Москва) и многие другие.

Центральным событием фестиваля организаторы заявили спектакль “Пиноккио” Жозеля Помра, лауреата премии “Мольер”. Несколько лет назад Жозель Помра

ставил “Пиноккио” в “Одеоне”, а теперь перенес знакомую всем сказку Карло Коллоди на российскую сцену. Это красивая и необычная работа; здесь соединена игра актеров с композициями из ростовых эротических кукол и лазерными спецэффектами. Текст сказки заметно осовременен. И постановка вызвала серьезные споры, особенно среди режиссеров. Этот удивительной красоты спектакль приглашает детей к взрослому разговору о свободе, умении просить прощения и прощать, о стремлении к свету².

Еще одним эффектным и спорным событием стала совместная работа театра “Сцена-Молот” (Пермь) и театра “Практика” (Москва) — “Агата возвращается домой” по сказке-притче Линор Горалик³. Это еще один пример того современного направления сценического действия, когда эффектные и подчас очень стильные театральные постановочные приемы служат аранжировкой, “приправой” к читаемому прозаическому тексту.

И, пожалуй, совершенно особое удовольствие получили зрители моноспектакля Петра Риндеркнехта из Швейцарии — “Баллада Портофино”. У актера “партнер” — контрабас, а его корпус — еще удиви-

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2010. См. также рецензию (с. 180) на постановку этой пьесы в МТЮЗе. (Ред.)

² Подробнее об этом спектакле см. в рецензии на с. 174

³ См. рецензию в № 4, 2010, с. 164.

тельное жилище кукол-персонажей рассказываемой истории...

Как видим, фестиваль представил зрителям театры самых разных видов, систем и направлений. И столь же многообразна была афиша детско-подростковых студий. **Программа “Театр, где играют дети”.** В ней были представлены спектакли детских театральных студий из Москвы, Санкт-Петербурга, Ногинска, Пушкинских Гор, Перми, Краснознаменска. В этом году показы проходили в так называемом “Картонном городе”, возведенном партнером, организатором проекта, “Большим фестивалем мультфильмов” в культурном центре “Актывый зал” (он же — “Проект Фабрика”). И эту линию фестиваля, и основную программу оценивало детское жюри. А освещал события фестиваля, встречался с участниками смотра и давал свою оценку увиденному мобильный пре-

сс-центр, организованный Детской академией телевидения. Литературной основой спектаклей и основной, и «детской» программы стали сказки и мифы, современные пьесы, произведения классиков — Андерсена, Толстого, Шекспира...

Нам приятно отметить, что в программу детских студий была включена “этно-мистериальная” постановка школьной студии С. Пантелейчука “Мудрый слоненок” — по книжке и пьесе ламы Тенчоя, фрагменты из которых и интервью с автором публиковались в журнале “Мир детского театра” — приложении к “Современной драматургии”.

Специальная программа. В рамках фестиваля прошли мастер-классы известных режиссеров и психологов (Петра Зубарева, Лоры Урванцевой, Александра Колмановского и др.) — причем все формы этой учебы адресовались как профи-участникам,

так и юным артистам детских студий. Состоялись также различные клубные встречи и тематические вечеринки — например, “Этно-фолк-вечеринка” Матии Сольце из Словении и шведа Стефана Хедборга. А еще были различного формата читки пьес, интеллектуальное караоке “Печа-куча” и даже “кино без пленки”...

Благотворительная программа. Каждый год в рамках фестиваля проходят благотворительные акции, и осенью 2010-го в московских больницах и детских домах были сыграны спектакли, а также проведены мастер-классы — важная составляющая часть реабилитационного проекта, разработанного “Большой переменной” в 2007 году. Благотворительная программа проходит при поддержке Президентского центра им. Б.Н. Ельцина и проекта “Арт-Стройка”.

Наш инф.

Первая половина театрального сезона в Москве уже традиционно проходит как “страда фестивальной”. Причем все эти смотры обращены к молодым или юным зрителям или посвящены сценическому творчеству детей и молодежи. В первый уикэнд декабря проходит фестиваль молодежных и подростковых студий “Арт-лицей”, организованный театром-студией “Кенза и Ко”. В конце ноября театр МОСТ проводит очередную международную “Студенческую маску”. В школьные каникулы, в начале ноября разворачивается профессиональный международный фестиваль театра для детей “Большая перемена”, включающий в себя неделю театров, где играют дети. А начинается все в сентябре — тоже профессиональным международным фестивалем спектаклей для детей “Гаврош”. Каждый “Гаврош” — тематический, посвященный сценическому творчеству той или иной страны. В этот раз, учитывая, что 2010 год посвящен российско-французским культурным обменам, основные зарубежные коллективы в программе “Гаврош” были из Франции. Как и “Большая перемена”, “Гаврош” включает в себя программу спек-

“Маленькая премьера” большого фестиваля

таклей, где играют дети. Помимо этого в рамках фестиваля проходит немало специальных мероприятий и программ. И с первого же “Гавроша” часть из них связана с драматургией — это и авторские, и сретированные читки новых пьес, и своеобразные творческие мастерские — конкурсы-семинары для молодых драматургов. И даже специальная программа, целиком посвященная звучащему слову: “Звезда читает сказку”. И это не случайно: все же для самих людей сцены театр начинается не с вешалки, а с пьесы. И особенно важно — что предлагается в качестве драматургии для театра, который адресован детям и юношеству?

В этот раз “Гаврош” включил в себя проект “Маленькая премьера”, подготовленный международным драматургическим конкурсом “Премьера.txt”. Координатор проекта — Светлана Кочерина (она же арт-директор “Премьеры.txt”) так сформулировала суть дела: “Маленькая премьера” — это театр юных зрителей, которые сами решают, каким должен быть их

театр. Они прочитали пьесы, пришедшие на конкурс “Премьера.txt”, выбрали самые, по их мнению, интересные, сами пробуют свои силы в качестве постановщиков и сами выходят на сцену в отобранных сюжетах».

В сретированных читках (или, по-другому, экспресс-показах) и обсуждениях в программе “Маленькая премьера” были представлены “Паучок и Светлячок” (сказка финалиста “Премьеры-2009” Анны Донатовой, драматурга и театрального менеджера из Ростова-на-Дону) и “Маленькие радости” — инсценировка по мотивам повести “Дом маленьких радостей” французской писательницы Колетт Вивье. Первый экспресс-показ подготовил Никита Полицеймако, юный режиссер девяти лет (представитель актерской династии Полицеймако — Фарада — Лысак), и сам участвовал как актер в обоих показах. Второй сюжет был разыгран профессиональной актрисой и режиссером Валерией Приходченко. В обоих показах на сцену вышли и юные артисты, и профессиональные актеры. Обсуждения после показов вышли далеко за рамки “технологических проблем” и “оценок результата”. Уж очень животре-

Окончание на с. 231

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Музы и пушки. Еще раз о войне

“Будь здоров, школяр!” Б. Окуджавы в театре “У Никитских ворот” и “Прикосновение” Р. Ибрагимбекова в “Бенефисе”

В течение прошлого года мы осуществили на страницах журнала специальный проект “Факел Памяти”, посвященный 65-летию Великой Победы — печатали пьесы о войне и рецензии на спектакли, выпущенные к юбилею. Большая тема вышла за календарные рамки...

Марк Розовский поставил в своем театре музыкально-поэтическое представление “Будь здоров, школяр!”, в основе которого — повесть Булата Окуджавы и его же песни. Причина выбора четко осознанная и выраженная режиссером: пацифизм — им пронизана повесть и все стихи Окуджавы. Да, взросление юноши в трагических обстоятельствах войны. Да, воинский труд — как путь становления мужчины. Но лучше бы это становление происходило не среди кровавых будней войны...

Сценография Станислава Морозова — сложное и подвижное соединение предметов-знаков, вещей-символов: выбеленные, лишенные листьев и ветвей стволы деревьев, снарядные ящики вместо столов и стульев, станины минометов, котелки, рваные шинели, “бесхозные” доски, настилы... Их перемещение указывает на смену места действия. Но все вместе они не обозначают конкретную местность — Моздокскую степь, например. Они очерчивают единое пространство войны. Отходы, марши, лазареты, бой, затишье, тыл, окопы на передовой, обстрел, наступления — пространство бесконечной военной кровавой, смертельной работы. Смешаны трудный быт и высокие задачи. Смешались чистота и грязь. Смешиваются свист ветра, посвист птиц и пение пуль. Смерть случайна; не всегда уберегут от нее опыт и смекалка — потому она почти фатальна...

Розовскому важно было показать, как в этой ежедневной смертельной обыденности все равно живут во всей полноте человеческих проявлений: школят молодых солдат, травят байки, заводят романы, готовят еду, мгновенно и на миг влюбляются, мучаются предчувствиями, пишут и читают письма. Эта жизнь груба и непоэтична. Ее смысл неясен “низовым” участникам — вплоть до старших офицеров: общие судьбы решаются где-то “там”.

Все это окопное существование Розовский вместе с актерами показывают намеренно... ну, если не натуралистично, но предельно обытовлено. А трепет души, томление сердца и образ надежды — вот это все звучит в песнях. Они тут — главное. Из общего пения рождаются отдельные трио, дуэты, соло — и вновь сливаются в единый ансамбль. Надо бы говорить об отдельных актерских работах — вернее, об актерам (потому что у многих несколько “ипостасей”). Интересны, каждый по-своему, сам Школяр — Александр Хошабаев и Старшина — Иван Машнин, Шонгин — Юрий Шайхисламов и Золотарев — Никита Заболотный, Нина — Елена Сысоева и Женька — Анастасия Кешишьян, Полковник — Александр Бычков и Хозяйка — Ирина Морозова. И многие другие. Но здесь важно именно определение “многие другие”: ибо вместе они — лирико-трагедийный хор.

Этот хор-образ (музыкальный руководитель спектакля Татьяна Смольская) необходим для постановщика, потому что главный герой — юный поэт, на войне и пробующий перо.

Можно было бы перечислить те или иные удачные находки и режиссерские решения. Или вездливо указать на легкие неточности: скажем, в начале, когда Школяр натягивает амуницию и обнажен по пояс, то сильное литое тело актера как-то не вяжется со словами персонажа о собственной хлипкости и тонких руках-ногах. Или в финале, когда главный герой за минуту до своего ранения принимает и “цукает” молодое пополнение — он тут “войка заматерелый”, он сумел выдержать все и стать настоящим солдатом. Но в повести Окуджавы тут более тонкая и противоречивая вязь сущностей и видимостей: Школяр научился своей роли

соответствовать, но внутренне не уверен в своей “огрубелости” — да и не желает ее...

Но эту проблему текста и режиссерской трактовки можно оставить в стороне. Важен именно этот хор актеров и персонажей. Убийственному пространству войны противопоставлено страдающее и просветленное общеей надеждой пространство их единой поющей о смерти, жизни и мире души...

Не так все просто и непротиворечиво в осмыслении этой исторической темы в наши дни. Есть режиссеры и драматурги (особенно молодого поколения), которые посчитали, что “о войне уже все сказано”. Есть те, кто очень хочет освободиться наконец от “ненормальной для мирного общества заикленности на ушедшей войне” (такого рода комментарии можно встретить в разных интернет-ресурсах). Есть и те, кто просто стремится преодолеть “примитивно-далекие от истины”, “официозные” и “традиционно-советские” трактовки событий тех трагических лет.

Отвергнуть войну, не отвергая патриотического героизма — да, для такой тональности разговора о войне повесть Окуджавы, наверное, подходит лучше всего. И не случайно в сезонах 2009—2010 гг. к ней обращались и профессиональные театры, и молодежные студии. Однако возможно и иное направление взгляда. Хотя надо оговориться, что более глубоко и многозначно исследовать эту тему пока получается у “представителей старших поколений”.

В московском театре “Бенефис” его руководитель Анна Неровная поставила пьесу Рустама Ибрагимбекова “Прикосновение”. У Окуджавы и Розовского речь идет о начале войны и примыкающем к нему периоду дальнейших боев. Сюжет Ибрагимбекова и Неровной разворачивается буквально в течение суток, в самые последние дни войны, и это — камерная, “обособленная” история — почти о любви. Или рождении чистого чувства. Но точнее — об оттаивании души от мертвавшего дыхания войны.

Эта пьеса, как и повесть Окуджавы, написана сравнительно давно — в конце 60-х; она стала основой фильма-дебюта Никиты Михалкова “Спокойный день в конце войны”. Фоном сюжета служит уцелевшая церквушка на окраине створенной белорусской деревни. Фронт ушел дальше, но по лесам шагают группы отступающих гитлеровцев. Волею обстоятельств наш солдат остался в одиночестве поджидать своих — и заодно охранять ка-

кие-то ящики. Волею тех же обстоятельств — как всегда на войне и в жизни одновременно неизбежных и нелепых — тут оказалась и наша женщина-офицер. Он — бесхитрый парень, классный маляр, простой работника, надеется, что, может, после войны “выучится на художника”.

Она — “рафинированная штучка”, искусствовед, служит экспертом в команде, которая спасает разграбленные оккупантами художественные ценности. Между прочим, как раз в тех ящиках и сложены живописные шедевры из местного музея... Он — русский; за ним традиции православной духовности. Она — азербайджанка, впитавшая культуру ислама. Гигантская махина войны, катящейся к своему концу, свела, стиснула, сблизила этих невообразимо далеких друг от друга людей.

Художник Дмитрий Дробышев элегантно вписывает в небольшое пространство сцены полуразрушенные стены церкви с остатками фресок. Здесь же — какой-то помост и мостки, ведущие к нему. На этом помосте и притулились солдат Андрей и офицер-искусствовед Адалат. Тут тесно — теснее не придумаешь. Но высокомерным, снобистским отчуждением Адалат пытается установить дистанцию и отгородиться от простака.

Режиссер и актеры вслед за драматургом начинают вывязывать тонкую канву возникающих отношений. Андрей говорлив и любопытен. Он не понимает: как можно быть рядом — и отмалчиваться? Живем же вместе на одной земле! Он извиняется за свою навязчивость — и тут же заводит новую речь. Алексей Рыжков выстраивает образ человека не грубого, не злого. Его солдат не агрессивен, просто не понимает: зачем замыкаться? Он с усмешками, но очень серьезно рассказывает о своей жизни, работе, жажде прикоснуться к прекрасному. Андрей вскрывает ящики и, увидев там великолепные картины, развешивает их по всей стене, под помостом, и застывает в восхищении. Адалат начинает вглядываться в этого человека...

Адалат (Инна Королева) все первые сцены смотрит мимо Андрея. Куда-то в себя — и в “горние выси”. Потом все чаще бросает на него мимолетный оценивающий взгляд. Но глядит как бы “сквозь него”: он не предмет ее возможного интереса; чтобы предельно все обозначить, она сообщает, что замужем. Но когда Андрей застывает перед картинами — Адалат вдруг начинает верить ему и всматриваться в него.

Перед нами разворачиваться возможная новая судьба и новая жизнь. Но тут возникают отступающие немцы, уж было собираются уйти, но Андрея понесло узнать, что там за шум... Выстрелы за стенами церкви обрывают его путь в будущее.

По ходу действия Андрей говорит о разных своих художественных впечатлениях. И, как символ его устремлений, режиссер “материализует” одно из воспоминаний — рефреном, разграничивая эпизоды, в полумраке являются в танце юная танцовщица и ее партнер (балетмей-

стер Леонид Лебедев). Эта метафора порой кажется избыточной “подпоркой”... Смысл этой истории прочерчен режиссером нежно, тонко и точно: ужасная бессмысленность даже справедливой войны — в том, что жертвами случайной гибели подчас оказываются лучшие. Те, кто особенно остро чувствует красоту человека и мира.

Помня об этих жертвах, живущие, быть может, будут лучше беречь мирную жизнь. Ибо никто не знает истинной меры вещей — и истинной цены мира.

Валерий Бегунов

Новое в “Практике”

Голая правда как есть

“Коммуниканты” Д. Ретрова¹

По поводу этой постановки Владимира Агеева можно говорить что угодно, но одно неоспоримо: на ней сразу виден лейбл “Практики”.

Целую неделю ходила в полной растерянности: как писать об этом спектакле? Слышала внутренние голоса, нашептывающие самые разные — “перпендикулярные” — отклики.

...Малый зал, сцена на расстоянии вытянутой руки, а на ней “крупным планом” две голых девицы!

...Девушки хороши, есть на что посмотреть, а вот когда разоблачается неюных лет мужик...

...А спектакль-то осмысленный — не просто стеб ради стеба.

...Мата уж больно много!

Любой театр хочет огорошить публику. Только способы у всех разные. “Практика” жаждет скандала. Не такого, упаси Бог, при котором распадаются театры, бьют морду, пишут письма в министерство, а скандала художественного. В этом стремлении нет ничего ужасного. Всякому худруку приятно, если о его премьеры заговорит весь город. В советские, сильно цензурные времена интеллигенция делилась впечатлениями: “Как, ты не видел последнюю премьеру NN?! Это надо смотреть, старик, обязательно пойдешь — там на *такое* замахиваются! И как только пропустили?” Теперь пропускают всё. И я вполне могу вообразить себе человека, рекомендующего приятелю “Коммуникантов” так: “Представь, баня с девками, все натурально голые, а туда же — про политику”.

Главный герой пьесы Дмитрий Борисович — политик. Солидный человек, в прошлом мэр небольшого сибирского города, дорвавшийся до столицы, до депутатского места в Думе. Фабула — это история о том, как он, с собратьями по депутатскому цеху, поехал оттянуться в баню. Вкушая оплаченные радости, не сразу замечает, что остался один, соратники сбежали. И тем более не замечает, что его с девицами снимает скрытая камера. А вышколенные девочки, хоть и знают, что песенка Дмитрия Борисовича спета, подыгрывают барину, исполняют все прихоты.

В этом сюжете занято пять человек. Дмитрий Борисович (Борис Каморзин), две девушки для утех: Люба (Юлия Волкова) и Маша (Анастасия Клюева) и двое мужчин без имен: прислуживающий в номерах гасгарбайтер (Тимур Салихов) и руководящий операцией милиционер (Михаил Горский). Милиционер, конечно, ненастоящий, ибо зачем в загородном борделе-сауне находится милиционерскому посту? Хватило бы и охранника. Но тут не один милиционер — тут, оказывается, каждый выступает под маской. И выдает их, в первую очередь, язык, лексика. Первая половина спектакля — это пьяная гульба с самым примитивным матом. Вот пример:

“Дмитрий Борисович задумчиво и долго

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2010 г.

ковыряется в носу. Люба деликатно отворачивается.

Дмитрий Борисович. Ну, ты чё-нить бы поела все-таки. Как-то не того все это. Я-то есть не буду особо. Чё тут у вас меню-шменю какое-то. Говна какого-нить наложат, ну его. С горшка потом не слезешь. Или (*смеется*) прямо на заседании обосрешься. Ха-ха-ха! (*Сквозь смех.*) Вот, б...ь, умора-то будет. Скажут: “Обдрилался Дмитрий Борисович по полной программе!” Ха-ха-ха!”

Поверьте, приличный фрагмент — почти без обценной лексики — найти было трудно. Этот лексикон — истинный язык Дмитрия Борисовича. Но не единственный: в другой сцене тот же герой, изъясняясь безликим канцеляритом, бросает традиционные, обкатанные сотней демагогов, фразы:

“С трибуны). В социальной сфере важнейшими и приоритетнейшими вопросами для нас были и остаются вопросы регионального обеспечения малоимущих слоев. Нам надо углублено прорабатывать вопросы бюджетирования региональных программ, в дополнение к принятым законам и подзаконным актам, о которых вы все хорошо знаете...”

И вдруг, прямо посреди выступления — непонятно, с чего бы это — с ним происходит что-то человеческое. Он несет нечто нечленораздельное, зато от себя. Просто мистика!

“...вам не кажется, что... ну, может, у вас такое бывает, что как будто мы вот говорим как бы заученными чужими фразами. Не свойственными нам. Как будто текст нам кто-то написал. Натяжка такая как бы. Говорим вот так, не подумавши, не обдумавши, не родив мысль, а так перемалываем чье-то чужое. И как будто слышали все это тысячу раз. Или читали где-то...”

А дальше среди банной obsługi начинается дискуссия о языке, и выясняется, что персонажи не те, за кого мы их принимали. Гастарбайтер — щуплый робкий азиат, плохо понимающий по-русски, вдруг сообщает, что “сам по себе речевой акт способен менять социальный статус говорящих и слушающих, а также отношения между коммуникантами”. И он не единственный, кто способен поддержать лингвистический диспут. Девушка Маша, исполнявшая все желания клиента, от эротических до бытовых (выдает стриптиз с шестом, стрижет ему ногти на ногах и руках), собирается стать журналисткой. Язык дискуссии о языке раскрывает еще один слой — спектакль напоминает китай-

ские резные шары из кости, вложенные один в другой. Присмотришься повнимательнее — и видишь, что “шаров” много. Пьеса Дениса Ретрова — дебютанта в драматургии — настоящий агеевский материал. Этот режиссер любит интеллектуальные загадки, игры со словом, мистику и вообще неожиданности. Год назад, на прошлой “Любимовке”, Агеев очень удачно подготовил читку этой пьесы и сам читал за Дмитрия Борисовича. Там он никого, разумеется, не раздевал. В спектакле Агеев уже играть не стал, пригласил на эту роль артиста с комическим началом, мастера ролей второго плана Бориса Каморзина. Найти хорошего немолодого актера, способного быть органичным в чем мать родила, не фунт изюма. Только необходимо ли это для вполне содержательного текста? В авторском тексте в ремарках указано, что на Дмитрии Борисовиче трусы, а девушки завернуты в простыни. Можно провести параллель с пьесой Павла Пряжко “Жизнь удалась”, поставленной и в “Практике”, и в “Театре.doc”. Герои Пряжко изъясняются матом и совершают некрасивые — несценические — действия. В спектакле, поставленном Михаилом Угаровым в “Театре.doc”, актеры этого не делают, а только называют, как в читке. Персонаж и исполнитель не сливаются, и действует этот прием достаточно сильно. Упаци Бог, если б Угаров велел артистам играть все ремарки.

Другое дело в “Практике”. *Продвинутому* театру мало быть просто театром, ему нужно большее. “Практика” позиционирует себя как “современный культурный центр, место интеллектуального и духовного поиска”, где “говорят со зрителем открыто”. Куда уж больше открытости? Трусы Дмитрий Борисович снимает. На Любе — только туфли, на Маше — туфли и чулки. Это делается и в спектакле “Практики”, и в постановке театра “Сцена-Молот” в Перми. Там Агеев повторил тот же рисунок, но с местными актерами-любителями. В столице мы уже ко многому привыкаем, а в Перми эти роли играют не профессиональные актрисы, а девушки-стриптизерши.

Интересно, что эта пьеса — про людей с периферии. Не только Дмитрий Борисович, но и все персонажи приехали в Москву работать, делать карьеру. И гастарбайтер, и милиционер, и Люба с Машей. (Одна из Белоруссии, другая с Украины.) Спектакль — это один их рабочий день, за который эти четверо должны сначала убаготворить высокого

клиента, а потом свести его на нет. Не обязательно убить — достаточно вывести из игры: так подпортить репутацию, чтоб хватил инфаркт или что-то в этом роде. Это персонажи второго плана, но у каждого из них своя история, свой план на жизнь. Маша хочет учиться. Милиционер — имеет квартиру в центре и жену — певицу из поп-группы. Но они — всего лишь свита, играющая короля. “Король” — Дмитрий Борисович в исполнении Каморзина — фигура трагикомическая, возбуждающая в зрителе целую палитру удивлений и переживаний. Да, купил он себе депутатское место, водит дружбу с высокими людьми. Это он так думает — на самом деле они его используют. И стоило ему допустить промашку, как они решают от него избавиться. Людей этих мы не видим, в предбаннике только их пиджаки на спинках стульев. Ярчайшая сатирическая сцена — воображаемый Дмитрием Борисовичем диалог с одним из этих “больших людей”. Дмитрий Борисович проигрывает его за двоих: за себя и за своего “хозяина”. Он ползает перед пиджаком на коленях, оправдывается, что-то мямлит, по-собачьи лижет ботинок. Потом садится в кресло и изображает “большого человека”, отчитывающего Дмитрия Борисовича. Какую жуткую ругань изрыгает

“большой человек”! Точно ту же лексику использовал сам Дмитрий Борисович в общении с девушками. Понимаешь: рыбы из одного садка, хоть и разного размера. Отлично прописанная и сделанная сцена!

Но это все фабула. Сюжет — по большому счету — лежит отдельно, в другой плоскости. Он движется не столько действием, сколько языком пьесы. О, какой словарный разброс: от цитат из чеховских пьес до фрагментов из речей партийных шишек (“Единая Россия” и “Справедливая Россия”, как указывает автор). От признаний в любви до грубого, примитивного мата! Так о чем спектакль? Можно сказать, о человеке, сунувшемся в большую политику и плохо кончившем. Или о том, как среда формирует язык, а язык выдает человека. А также о том, как человек, вроде уже окостеневший, привыкший разглагольствовать, может вдруг ожить и заговорить своим голосом.

Здорово подытоживает свой жизненный опыт сам Дмитрий Борисович, говоря, что человеку в жизни нужны только две вещи: грязь да удовольствия. У него было и то, и другое. И значит, он прожил свою жизнь согласно своим принципам. Поэтому не стоит его очень уж жалеть.

Светлана Новикова

Мистификация?

“Комедия” И. Вырыпаева

Автором и режиссером выступает здесь сам Иван Вырыпаев, который занял в спектакле двух актеров — Валерия Караваева и Инну Сухорецкую. “Комедия” — это продолжение будущей трилогии под названием “Исчезновение”. Первая ее часть, “Июль”, также была сыграна на этой сцене.

Декорация (художник Маргарита Аблаева) с выложенным из красно-белых квадратиков названием пьесы напоминает оформление столь любимого народом телевизионного шоу “Комеди-клуб”. На сцене два конференсье с микрофонами в руках. Около часа зрителю предстоит выслушивать несмешные анекдоты. К слову, авторы и создатели “Комедии” поступают вполне корректно и гуманно — во-первых, публика предупреждена заранее, что анекдоты будут несмешные, а во-вторых — сценического времени этот перфоманс занимает совсем немного. В тексте Ивана Вырыпаева нет ни конфликта, ни фабулы, ни диалога. Здесь даже нет героев. Героем выступает в данном случае автор, сочинитель этого представления. “Комедия” — это “новая драма”, доведенная до своего логического абсолюта. Очередной спектакль Вырыпаева

ставит зрителя в тупик — не созданы еще законы, по которым возможно было бы оценить это сценическое произведение. Сам автор, похоже, эти законы также устанавливать не торопится.

Итак, замешательство публики логично и вполне оправданно. Со сцены сыплется поток нелепых, причудливых, простоватых и абсурдных скетчей. Речь в этих “анекдотах” идет о милиционерах и олигархах, террористах-смертниках и пенсионерах. Папа Римский Бенедикт, ныне живущий, умирает и попадает в рай. Рай оказывается мусульманским. Бенедикта встречает пророк Магомет и говорит: “Зря вы с нами спорили. Оглянитесь вокруг! Мы оказались правы”. Папа смотрит, а там, среди прочих мусульман, — Ясир Арафат, Саддам Хусейн, Джохар Дудаев, ша-

хидки. Папа спрашивает: “А где апостолы, где мать Тереза, где, в конце концов невинно убиенные христианские младенцы?” Магомет отвечает: “Младенцы у нас есть. Но только все они — мусульмане”. Тогда Папа Римский говорит: “А я как здесь очутился?” Магомет отвечает: “А потому ты сюда попал, что...”. Ответ неразличим в звуках музыки. Это только одна из многих несмешных историй. В ней концовка просто отсутствует, анекдот как бы остается недосказанным. Другие же имеют финалы, но также абсурдные и кажущиеся неуместными.

Сам Вырыпаев декларирует, что “Комедия” — не сухое исследование, не научная работа, а препариование юмора. Автор говорит о том, что спектакль посвящается новому юмору, “который либо был когда-то давно, но мы его не знаем и не понимаем этого до конца, либо мы только сейчас к нему приходим. Спектакль “Комедия” — это действительно комедия, а не постмодернистская игра в комедию. Спектакль про то, что нам нужно научиться отпускать свои комплексы и зажимы, извлекая смех из себя, а не из сюжета”.

Манифесты Ивана Вырыпаева предстают в контексте его сценической практики провокационными и кажутся такой же мистификацией, как и сами спектакли. Серьезный разговор о том, что “Комедия” — это изучение сакральной природы такого явления, как смех, сам по себе становится мистификацией. “Комедия” — это перформанс, для которого ключевым определением становится слово “настроение”. Это настроение берется неизвестно откуда, оно возникает из брошенных в микрофон реплик, из напряжения, которое возникает в зале — зрители не перестают ожидать, что каждый следующий “анекдот” окажется уморительно смешным, а не закончится неуклюжей репризой, на которую не знаешь, как реагировать. Создать это особенное настроение помогают музыка, судорожные движения актеров и их подчеркнута идиотские костюмы. Инна Сухорецкая одета в белую пачку и красные колготки, рядом Валерия Караваева вначале нейтрально современен. По ходу действия костюмы меняются. Ведущая этого фантазмагорического шоу появляется на сцене с яркими крыльями бабочки за спиной и в кислотных очках в форме сердечек, ведущий облачается в клонский фрак и очки в виде утрированных глазных яблок. Рассказывая не менее идиотский, чем их предыдущие костюмы, анекдот про семейку M&Ms, актеры надевают на себя наряды, демонстрирующие круглую цветную

оболочку разрекламированных драже.

Удивительно правильно и точно выбрана актерская манера повествования этих похожих в своей некомичности, или, вернее, новой комичности, историй. Артисты или рассказчики чрезвычайно обаятельны, свободны, раскрепощены и при этом отстранены. Они как бы ведут монологи с самими собой, их не должна смущать реакция публики на то, как странно дерганы их движения в пространстве сцены.

В “Комедии” “высмеяны” все табуированные и серьезные темы сегодняшнего дня. Знаки современной действительности незаметно и верно разбросаны по, на первый взгляд, беспорядочному, хаотическому тексту. “Высмеиваются” победа в Великой Отечественной войне и идея пацифизма, которую несут инопланетяне, попавшие на традиционный парад на Красной площади в Москве 9 мая. “Высмеиваются” русские террористки — смертницы, оказавшиеся в чеченском метро в кокошниках, потому что обе хотят отомстить боевикам за смерть своего мужа и любовника (погибший случайно сочетает эти функции в одном лице). “Высмеивается” международный саммит, на котором вначале (пардон!) обоср...ся президент, а потом в его поддержку то же самое сделали представители разных конфессий. И только один кришнаит не поддержал присутствующих.

Русские, евреи и буряты поспорили, какая нация самая духовная. Русские сказали, что они самые духовные. У них — Гоголь, Достоевский, Толстой, в политике Сталин, в религии — православие, а в природе — газ и нефть. Евреи сказали, что все эти люди на самом деле были евреями, а газ и нефть также принадлежат им. А буряты встают и говорят: “Недавно раскопали геном человека и выяснили, что все евреи — буряты”. Тогда русские спрашивают: “А что же, Иосиф Сталин тоже бурят?” — “Нет, — говорят буряты, — Иосиф Сталин — грузин”. Иван Вырыпаев действительно разрушает разнообразные стереотипы и клише, от чего они становятся еще более бессмысленными.

Неуловимое настроение “Комедии” — это настроение абсурдной безысходности, которую ощущает сейчас человек. “Анекдоты” Вырыпаева корреспондируются с острым чувством современности, исполненной совершенно иным чувством смешного. А может, это всего лишь очередная мистификация автора, который не упускает случая и сам посмеяться над зрителем, усердно размышляющим о гранях комического и трагического?

Дарья Тарханова

Конспект по урокам жизни

“Пиноккио” Ж. Помра по К. Коллоди

Российская история Жоэля Помра, любимца Питера Брука (тот пригласил его работать в свой “Буфф дю Нор”) и руководителя бездомной театральной “Компании Луи Бруйера”, началась с “Торговцев”, показанных на фестивале NET. В этой жутковатой притче новые фабричные девочки поклонялись Ее Величеству Работе, которая заменила современному гомо сапиенсу смысл жизни и стала его богом. Социальная ситуация становилась экзистенциальной, и это почти шокировало российскую публику.

Уже со следующего спектакля Жоэль Помра так или иначе ассоциируется у нас с темой детства. Если “Торговцы” были “экспортным товаром”, то, начиная с “Этого ребенка”, Помра наладалил у нас собственное производство, перенеся на российскую сцену своих “Отцов и детей”. Это был один из лучших на моей памяти спектаклей о взаимоотношениях поколений, о том, как люди до конца дней своих изживают в себе родительскую любовь, не замечая, что подрастающие собственные дети уже ведут войну за свою территорию. Текст “Этого ребенка” родился из бесед с жителями бедных районов Франции, но и в России нашлось бы немало сходных ингредиентов, чтобы смешать этот убийственный коктейль из обид, комплексов, душевных нарывов, пожизненной зависимости, желания забыть свое родство и начать сначала, ненависти и любви. Именно любви — деятельной любви родителей и бунтующей любви детей.

Отец и дочь. Он ушел из семьи, и она отвыкла считать его родным. Он идет ва-банк и шантажирует ее, словно уходящую любовницу: “Если ты больше не хочешь, чтобы мы виделись, это бессмысленно”. И к ужасу своему получает в ответ спокойное и равнодушное детское согласие.

Мать и сын. Она одинока, зациклена на своих несчастьях, он, маленький мужчина в свои десять лет, чувствует себя ответственным за нее, хотя отчаянно боится опоздать в школу, цепляясь за свой перфекционизм, как за последнюю соломинку.

Сын и отец. Младший презирает старшего за угробленную где-то в шахте жизнь, в которой ему, сыну, никогда не было места. Второй презирает себя за то, что заболел и не работает. Общаются через социальную работницу, которая только подливает масла в огонь. Разве что такую социальную работницу нам представить себе пока сложно.

Отец и сын. Первый до седых волос привык считать себя самым главным. Второй, сам уже отец, “земную жизнь пройдя до половины”, не может отделаться от детского страха перед отцом.

Мать и дочь. Первая продолжает требовать от дочери сиять как солнце — отрабатывать те силы, которые были вложены в ее воспитание. Вторая, сама уже мать, хочет просто прожить свою жизнь.

Беременная женщина. Явно одинокая, брошенная всеми, клянется самой себе, что ребенок ее будет самым счастливым, избалованным, зацелованным, понятым. Что добьется хорошей работы, отдельной квартиры, лучшей доли. Чтобы ее мать, увидев, что из нее получилось, “сдохла бы” от чувства собственного поражения.

Мать с новорожденным. Отдает ребенка пожилой бездетной чете, любя его, потому что признает свою материнскую несостоятельность.

Две подруги. Одна пришла поддержать другую в морге на опознании — под простыней лежит парень в точно такой же куртке, как у ее сына. Страх узнать собственного ребенка. Не он! Хохот облегчения. Запоздалый ужас — лицо мертвеца женщине знакомо. Он! Повторная попытка — заглянуть под простыню снова. Истерика облегчения — на каталке сын подруги, которую не пустили дальше порога.

Эти ситуации, доведенные до предельной стадии, но абсолютно достоверные, летят нам в лицо, как брошенная перчатка — попробуй, отвернись.

С “Этого ребенка” театр “Практика” использует каждую возможность появления имени Жоэля Помра на своих афишах. Заметим сразу, “Ребенок” так и остался самым удачным проектом в этой серии. Следующим по времени стала французская “Красная шапочка”, показанная на фестивале театра для детей “Большая перемена”. Несколькими годами ранее “Красная шапочка” вместе с “Торговцами” и еще одним спектаклем Помра “К миру” были показаны на Авиньонском фестивале, где фактически и состоялось рождение нового театрального режиссера, драматурга и носителя собственного стиля. Так что мы не сильно отстали от мировой общественности. Само-

го себя Помра позиционирует как сочинителя историй, и даже если эти истории общеизвестны (как сказки Шарля Перро или Карло Коллоди), ему нужно сначала пересказать их собственными словами, наполнить собственными подробностями, а уж потом делать из них спектакль. К тексту Помра предъявляет странное требование — быть хрупким и неустойчивым, чтобы актерское действие удерживало эту конструкцию в шатком равновесии. В “Красной шапочке” несколькими штрихами обрисовывалась очень знакомая ситуация: вечно занятая мама (ее шпильки равнодушно и деловито цокали взад-вперед по сцене), вечно предоставленный самому себе ребенок, на плечи которого переключалась задача навестить больную бабушку. Сумрак сцены усиливал ужас ребенка, бредущего в одиночестве (Помра вспоминал здесь историю своей матери, которая жила на ферме и каждый день шла в школу по девять километров через лес и поле в любую погоду). Сразу вспоминалась оригинальная сказка Шарля Перро, в котором дровосеков-спасателей и в помине не было. Так, детские фобии и кошмары, детское одиночество и первые встречи лицом к лицу с агрессивным миром решительно заступили на место, выжженное ядовитой “тюзятиной”.

В том же духе сделан и “Пиноккио” — снова с нашими актерами: Алисой Гребеншиковой, Дмитрием Готсдинером, Светланой Камыниной и Олегом Комаровым.

Один человек по имени Джузеппе был так одинок, что выговориться приходил к дереву. Однажды, придя к своему молчаливому соседнику, он обнаружил, что дерево свалил ураган, и не смог с этим смириться. Вооружившись бензопилой (видимо, инструмента потоньше у него не было), Джузеппе выпилил из деревянного мертвеца человечка. Пиноккио Алисы Гребеншиковой пришел в этот мир под агрессивный звук бензопилы и абсолютно созвучен этой агрессии: наглый, скрипучий, одиотонный голос, черный провал рта на белом лице. Пиноккио — типичный продукт общества потребления и паразитирующей нищеты: дай, принеси, ты мне должен, все мне должны.

Унося из дому “навороченную”, как скаляли бы сегодня, азбуку, за которую его отец-одинок отдал свое пальто, Пиноккио попадает в варьете со стриптизом (вместо цирка) и в лапы наперсточников, которые правильно “считывают информацию”: пар-

ню стыдно быть бедным. Этот стыд сильнее страха смерти, поэтому и врет Пиноккио убийцам в колпаках ку-клукс-клановцев, что денег у него много.

Жоэль Помра намеренно сталкивает несколько планов: первый — обыденный и узнаваемый, другой апеллирует к нашей памяти, третий — абсолютно сказочный. Скучная фея, читающая нотации, как училка, превращается в фантастическое существо на котурнах под белыми кринолинами и головой упирается в небо. А у противоположного, вечно бахвалящегося, вечно одинокого мальчишки вдруг вырастает такой длиннющий нос, что невозможно удержать равновесие. Только чудо и может перевернуть его сознание — Пиноккио вдруг смертельно захотел стать человеком.

Следующая сцена точно отсылает нас к фильму “Класс”, сериалу “Школа” и прочим свидетельствам из этого тоталитарного, отнюдь не невинного мирка школы. Идет урок, в руках у учителя ком жеваной бумаги — контрольная одного из учеников, который терроризирует весь класс. Пиноккио, мечтающий о судьбе человека, ходит в любимчиках и отличниках — самая тяжелая доля в таком классе. Не мудрено, что он срывается и уезжает в Страну Дураков, подражая главному хулигану класса. И снова в свои права вступает сказка: фантазмагорическая ослиная морда вместо головы — наказание за лень, лазерные фокусы, с помощью которых на черной сцене возникает эффект бушующего моря, куда сбросили несчастного осла Пиноккио. И снова темнота: Пиноккио проглотил огромный кит, в чреве которого он и встретился со своим отцом.

Кит проглотил много чего еще — на целый супермаркет, что впервые гарантирует отцу и сыну безбедное существование и спасение от морских и житейских бурь. Но деревянный Пиноккио бунтует против этого душного конформистского рая, вырывается на свободу, нарушив все запреты и обещания. Именно этот поступок делает его человеком.

Спектакль Жоэля Помра напоминает не полнокровное сочинение, а скорее конспект с функциями для актеров вместо полноценных ролей. Но ребенок, просмотревший этот конспект, несколько важных истин для себя усвоит. И может быть призадумается, как из безмозглого человечка стать настоящим мальчиком.

Ольга Фукс

“Иль нужно оказать сопротивление?”

“Час восемнадцать” в “Театре. doc”

В ноябре 2009 года в тюрьме “Матросская тишина” скончался 37-летний юрист Сергей Магнитский. Причиной смерти послужила тяжелая болезнь, развившаяся у него вследствие пребывания в невыносимых условиях следственного изолятора, которые были подробно описаны в оставленных им дневниковых записях. Никакой медицинской помощи этому человеку оказано не было, напротив: во время острого болевого приступа он был жестоко избит восьмью сотрудниками СИЗО, после чего умер. Один час и восемнадцать минут прошло с момента постановки диагноза Магнитскому тюремным врачом и вызова им “подкрепления” до констатации тем же врачом летального исхода.

История ареста и смерти Сергея Магнитского получила громкую огласку в прессе, выяснением обстоятельств его гибели занялась Общественная наблюдательная комиссия по контролю за обеспечением прав человека в местах принудительного содержания. Но дело, что называется, “забуксовало”. Виновные в смерти этого человека до сих пор не названы и не наказаны.

Разобраться в обстоятельствах и причинах произошедшего попытались актеры московского “Театра.doc” во главе с режиссером Михаилом Угаровым, выпустившие на сцене знаменитого театрального подвальчика спектакль под названием “Час восемнадцать” по материалам дела Сергея Магнитского.

Новый спектакль Михаила Угарова по своей тональности на первый взгляд какой-то слишком спокойный. Никаких ужасов актеры не изображают. Никаких криков подследственного, никаких допросов, никаких пыток. О том, как Магнитский, корчась в муках, умирал на тюремном полу тоже рассказано спокойно и логично, один актер объясняет — второй показывает: внятно, шаг за шагом, точно и ясно.

Спектакль построен как череда коротких выступлений на воображаемом суде каждого из участников истории: судьи, следователя, врача, фельдшера “скорой помощи”. У каждого из них своя правда и свое, будничное и скучное объяснение произошедшему. Пугающе будничное.

Не осознает своей вины в случившемся судья, помимо прочего отказавший больному Магнитскому даже в такой малости, как стакан горячей воды: ведь подследственный не собирался “сотрудничать”. Да и установленную таксу на услуги не хотел признавать.

Недоумевает врач: “Нас что, за это будут лишать погон, вы серьезно?”

Молоденькая девочка, медсестра “скорой помощи”, сидела как мышка, боясь оглянуться на заднее сиденье машины, где сидел под-

следственный и двое сопровождавших его конвойных. Она не без основания считает, что виновата не больше нас с вами: “Вы ведь тоже не хотите знать, что там происходит, правда?”

Тюремному фельдшеру приказано было погулять в течение тех самых одного часа и восемнадцати минут — он и погулял. Он осознает себя в этой “игре” лишь пешкой. Даже если бы он попытался защитить Магнитского, его, скорее всего, жестоко бы наказали.

Каждый из них прекрасно понимает: упади он на место подследственного — с ним будет то же самое, его не пожалеет никто. Поэтому никого не жалеют и они. Просто на время работы “выключают” в себе человека и превращаются в функцию, в один из винтиков судебной системы. Никто из них не собирается с ней бороться — боже упаси. То, что произошло — для них, работников этой системы, привычно, каждодневно, ну то есть — нормально. И они искренне не понимают, за что их можно судить и зачем что-то менять. Как говорил герой Иннокентия Смоктуновского в фильме “Гений”: “Решил с системой повоевать?! Блажишь!” Нам, посмотревшим спектакль Михаила Угарова, предлагается решить: виноваты ли в произошедшем только те, кто был непосредственно причастен к этой истории в силу служебных обязанностей (да и виновны ли они вообще?). Или в равной степени виноваты и все мы, в большинстве своем не делающие ровно ничего для того, чтобы подобных случаев никогда не было в судебной практике.

Некоторые моменты спектакля все-таки выводят зрителя за пределы достаточно спокойного эмоционального восприятия того, о чем рассказывают актеры. Трудно без внутреннего содрогания слушать звучащий в начале представления монолог матери Сергея Магнитского (в спектакле ис-

пользован текст ее реального интервью радиостанции “Эхо Москвы”). Речь женщины звучит как зачин, как обвинение всем тем, кто своим бездействием и потворством происходящему стал причастен к смерти ее сына. По той же причине трудно смотреть записанное в тюрьме видеообращение самого Магнитского, особенно в тот момент, когда он перестает говорить и молча стоит перед видеокамерой.

Единственная сцена, которая в этом спектакле полностью является художественным вымыслом — это притча о том, как тот самый судья, отказавший Магнитскому в стакане горячей воды, находясь в аду после собственной смерти, попросил там кипяточку. Но денег на то, чтобы заплатить за стакан по установленной в аду таксе, у него не оказалось. И тогда кипяток был просто налит в его в протянутые руки из очень натурально пышущего паром чайника. Крик, прозвучавший при этом со сцены, и соединившийся со вскриками со стороны зрительного зала прозвучал как наконец-то прорвавшееся из-под показного спокойствия проявление человеческих эмоций.

Не менее важным, чем само действие, представляется обсуждение спектакля зрителями, которое происходит после каждого показа. С обсуждения, на котором присутствовала автор этой статьи, не ушел ни один человек, причем актеров попросили не делать перерыва между действием и обсуждением. Кто-то из присутствующих в зале высказал мысль, что аплодисменты и актерские поклоны после такого спектакля неуместны — они нарушают ощущение документальности происходящего на сцене. С этим согласились в большинстве своем и остальные зрители, и сами исполнители. Когда все присутствующие на спектакле активно включились в разговор, стало понятно, что тонкая, но

все-таки существовавшая до этого “стена” между актерами и зрительным залом разрушилась, и появилось общее пространство просто людей, каждый из которых чувствует себя причастным или, по крайней мере, неравнодушным к произошедшему. Получается, что спектакль “Час восемнадцать” абсолютно претворил в жизнь девиз “Театра.doc”: “Театр, в котором не играют”.

Когда-то в перестроечные девяностые журнал “Театр” впервые опубликовал автобиографическую повесть Владимира Буковского “И возвращается ветер...”, в которой автор подробно и откровенно рассказывает о том, как он воевал с замешанной на идеологии советской системой тюремных наказаний, как выжил и одержал победу. Его не убили, выслали из страны, “поменяли хулигана на Луиса Корвалана”. Являются ли в нашей сегодняшней стране, которая, как официально считается во всем мире, идет по пути свободы и демократии, власть денег и произвол чиновников настолько абсолютными, что победить эту систему невозможно уже ни в каком случае? И либо ты в нее включаешься, начинаешь платить по установленной таксе и сотрудничать, либо тебя однозначно уничтожат: третьего не дано? “Иль нужно оказать сопротивление?”

“Театр.doc” пытается. Создатели спектакля “Час восемнадцать” с гордостью говорят о том, что их постановка имеет широкий общественный резонанс. И выражают надежду на то, что, продолжая играть этот спектакль, они способны не дать заглухнуть расследованию обстоятельств дела гибели Сергея Магнитского, в данном случае не юриста крупного инвестиционного фонда, обвинившего в хищениях сотрудников МВД (спектакль не затрагивает эту сторону вопроса), а просто человека и гражданина своей страны.

Ольга Булгакова

Мнимая жизнь

“Поле” П. Пряжко в “Школе современной пьесы”

Эта пьеса — лауреат всероссийского драматургического конкурса “Действующие лица-2009”, по условиям которого она была принята к постановке в театре — учредителе “ДЛ”. Если бы не это, как кажется, она все равно была бы поставлена, так как Павел Пряжко — один из немногих пишущих сегодня драматургов, чьи тексты вызывают неизменный интерес у российского театра. В частности, спектакль по его пьесе “Жизнь удалась” “Театра.doc” в 2010 году получил “Золотую маску”.

При чтении пьесы “Поле” читатель прежде всего обращает внимание на многочис-

ленные, не вполне типичные и нестандартные для классической (и постклассической)

драмы ремарки. Эти авторские пояснения вызывают у читателя разного рода вопросы, так как непонятно: то ли это такая своеобразно придуманная (для чего?) пьеса, то ли это уже рассказ с обильным использованием диалогов? Надо сказать, что эта тяга Павла Пряжко к насыщению пьес подробными, как будто вездусущими ремарками, начатая им еще в пьесе “Жизнь удалась”, в дальнейшем получила свое образцово-показательное воплощение в “Легком дыхании” и “Запертой двери”. Но уже здесь вполне отчетливо видна намеченная Пряжко тенденция к так называемой “эпизации” драмы, когда между автором, героем и читателем возникает посредник в лице рассказчика, так называемый, нарратор (в то время как — напомним — классическую драму отличает тотальное самоустранение повествователя, так как “воспринимая образы драмы, мы знакомимся не с чьими-то сообщениями о жизненных фактах, а как бы вплотную с самими фактами”). Несколько показательных примеров из “Поля”: *“Марине нравится музыка, которую она слушает. Эта музыка будит в ней светлые чувства”*; *“Марина стоит и не знает глобально что ей делать дальше”*; *“Водитель скрещивает руки в запястьях, тем самым давая понять, что он занят и на поле не поедет”*.

Как кажется, прояснить использование нарратора в тексте можно через анализ системы персонажей, характера изображенного в нем конфликта. Если попытаться сказать что-то определенное о героях пьесы Пряжко, то станет очевидно, что они ускользают от каких-либо дефиниций — мы ничего конкретного не можем сказать о том каковы их мысли, желания, мечты, воспоминания. В пьесе “Поле” вместо этого — у героев лишь материальные запросы и функционально-утилитарные интересы. Игорь мечтает о золотой цепочке. Павел хочет приобрести компьютер. Алина озабочена тем, что надо сделать набойки на сапогах. Они как будто совершенно полые, пустые, и только благодаря акту потребления как-то манифестируют, маркируют себя. Но самое смешное, что даже и здесь, в плоскости, скажем так, предметного целеполагания, в какой-то момент отличить одного героя от другого также оказывается невозможным. После того как комбайнер Игорь, наконец-то, покупает себе золотую цепочку, это вызывает цепную реакцию (мелодраматического характера). Узнав об этом, его девушка Марина укоряет его тем, что он не додумался подарить ей такую же, а подруга Марины, Алина, точно так же начинает хотеть цепочку,

и уже у своего парня выпрашивает ее как подарок. У них даже запросы и потребности общие, одинаковые — как будто утверждает Пряжко. Причем, надо отметить, что ситуация с покупкой цепочки — это единственная по-настоящему конфликтная, драматическая ситуация, которая возникает между героями, в которой они хоть как-то проявляют себя и действуют. Помимо этого читатель узнает лишь о том, что Алина в детстве боялась ходить по полю (“Страшная земля под ним”). А еще один персонаж — водитель грузовика рассказывает о том, что учился в техникуме и жалеет, что не остался в армии (“там все понятно, и обед по расписанию”). Жизнь героев внутри пьесы функциональна и сама по себе не важна, она не имеет какого-либо собственного содержания и целеполагания.

Можно сказать, что у Пряжко в пьесе происходит деградация и вырождение драматического героя как такового. Они настолько ничтожны, что какой-либо конфликт невозможен, невозможна драматическая ситуация вообще (только пародийная — как с цепочкой). Именно этим и объясняется появление нарратора в пьесе. Указывая в своих ремарках тонкие подробности и наблюдения, он как бы отстраняет героев (друг от друга), обогащает (насыщает) их образы, и одновременно — словно по контрасту — позволяет читателю увидеть их неспособность к осознанию себя, своих душевных движений, неспособность сказать что-то существенное о самих себе. С помощью введения рассказчика в мир пьесы, Пряжко создает не столько самостоятельно действующих героев, своей активной и выраженной позицией перформативно влияющих на события, сколько безличных актантов, некие номинации, с помощью которых сподручнее рассказывать саму историю. В этом смысле показательна одна из самых важных ремарок пьесы: *“Марина стоит и не знает глобально, что ей делать дальше”*. Надо понимать, что это вовсе не Марина не знает, что ей делать, так как в этом случае сама Марина могла бы сказать: *“Я глобально не знаю, что делать”* (декларатив). Это именно нарратор сообщает нам о том, что Марина не знает, что делать. То есть повествователь знает о ней нечто, о чем она даже не догадывается, что не осознает. Это важный и принципиальный момент у Пряжко.

Как следствие, распад героя влечет за со-

бой невозможность читателю войти с ним ни в психологический, ни в эмоциональный контакт. Как-то соотнести себя с ним. (Кстати, эту намеченную Пряжко тенденцию к деконструкции героя в спектакле абсолютно точно и адекватно воплотил Филипп Григорьян, превратив их в не-людей, но об этом чуть позже).

Вместе с тем следует отметить, что сюжетный уровень пьесы позволяет показать позиции некоторых персонажей, их некоторые реакции. В пьесе несколько “героев” (в кавычках) — это современные комбайнеры (причем единственной приметой их “настоящести” служат разнообразные гаджеты — мобильные телефоны, плееры и т. д.), убирающие некое поле: Игорь, Павел, Сергей. Поле дает невиданные за многие годы урожай зерна, тут же рядом, на соседней ферме несутся куры, гуси, рождаются телята, и все это вынуждает Игоря, Павла, Сергея, а также, работающих на ферме Алину и Марину трудиться “на износ” (буквально днем и ночью). При этом большую часть их времени занимают обсуждения, связанные с покупкой золотой цепочки, приобретения нового компьютера, выбора чипсов (с шашлыком или с крабом), починки набоек, планов пойти на дискотеку и выяснения отношений между собой. Они словно живут и одновременно работают на поле, совмещая личное с профессиональным. В какой-то момент совершенно неожиданно (для него самого) комбайнеру Павлу вдруг открывается, что они убирают не то поле: “Европейское! Европы поле!.. Абсурд!”. Но вместо того, чтобы как-то выяснить и разобраться, как обстоит дело, герои пьесы продолжают убирать урожай, как ни в чем не бывало. Как говорит Павел: “Я лично собираюсь ничего не делать. Игорь, да, я приду сейчас, сяду за банку, и буду работать дальше... я буду слушать плеер, буду убирать хлеб и мне всё пох, это моя работа и мне без разницы уже, на какой или чьей земле я это делаю”.

В трактовке Григорьяна сюжет из жизни комбайнеров, убирающих поле, начинается с бессловесной, но начиненной тревожными звуками интермедии (композитор Валерий Васюков). В ней несколько неразличимого возраста (и пола?) мужчин и женщин в ушанках, платках и телогрейках, на фоне рядом расположенной вышки, и под взорами конвоиров и волка (возможно, что волкодава) разыгрывают пластический, танцевальный этюд принудительного сбора урожая и

похищения одним из “жнецов” колоска (хореография Анны Абалихиной). Это похищение оканчивается гибелью — на виновного бросается волкодав. Затемнение. После этого на сцене появляются комбайнеры, одетые в белоснежные рубахи, правая рука которых превращена в гибрид руки-арбалета — серпа. Получаются эдакие люди-киборги. А девушки Марина и Алина одеты в сарафанного вида платья с золотыми “кокошниками” на головах. Эти фольклорные одеяния создала Галя Солодовникова, прославившаяся еще на предыдущей совместной работе с Григорьяном и Пряжко — спектакле “Чукчи”. Актерская игра, возможно, единственное слабое место постановки, так как можно было бы довести до предела мысль по поводу людей-киборгов, и сделать голоса актеров, например, механическими, с интонациями роботов. Правда, никакой уверенности, что это смотрелось бы интереснее, конечно же, нет.

Как видно, Филипп Григорьян с самого начала спектакля запускает механизм актуализации коллективных, архетипических кодов, в стихию которых сознательно или бессознательно погружены зрители. (Кстати, он так же делал и в “Третьей смене”, апеллируя к миру античности в лице рока и фатума). И вводит в пространство спектакля образы советского прошлого, связанные с периодом коллективизации, репрессий, принудительного труда в колхозах. И линию этого прошлого он умелой рукой “прочерчивает” в постбудущее, и одновременно в некое условное настоящее (спектакль все-таки, как кажется, про нас, про наше настоящее). Причем все придумки спектакля создают объем (мифологический и философский) и работают на развитие идей, заложенных в пьесе, они возникают не на пустом месте.

Можно сказать, что в спектакле плодородию земли, рождающей и творящей, противопоставлены люди-киборги с их бесплодным трудом. Трудом, не освященным ни сознательным усилием, ни творчеством, ни каким-либо целеполаганием. Киборги просто выполняют заложенную в них программу и не способны выйти за ее пределы (даже, когда наличествующая ситуация — как в спектакле — предполагает это).

В трактовке Григорьяна мать одного из комбайнеров — Сергея становится архетипической Матерью-землей, кормилицей, ода-ривающих жизнью и соком своих непутевых, бесплодных детей. По Григорьяну, генезис

всего того, что происходит с “героями” восходит еще к советскому прошлому, временам советской власти, разорвавшей естественную связь человека и земли, уничтожившей сакральный характер труда, заменив его трудом производительным. Режиссер как будто утверждает, что труд советских (постсоветских, как видно, также) людей берет начало в репрессированном, чужом труде, труде, лишенном внутреннего целеполагания, а потому — бессмысленном. Плоды земли доставались вовсе не тем, кто трудился на земле. (Причем сама жизнь этих людей словно висела на колоске (это не опечатка), когда попытка присвоить себе хотя бы один колосок моментально приводила к наказанию, чуть ли не физическому уничтожению).

Именно поэтому в пьесе происходит то, что происходит. Отношение к труду здесь как к чему-то мнимому, имитационному, не связанному с нуждами самого человека. Труд — некая повинность, которую надо отбыть (не зря водитель грузовика в какой-то момент вспоминает об армии). Григорьяном вскрывается проблема вековой рабской зависимости. Времена изменились, но ничего не поменялось (как бы говорит он) — и рабский труд на государство (век-волкодав) с тотальной человеческой несвободой, сменился на точно такой же несвободный труд, несвободу как таковую — жизнь, лишенную каких-либо собственных внутренних мотивировок, смысла, целей. Так же как всевозможные дивайсы и гаджеты маскируют отсутствие реальной связи, коммуникации между героями, так же и уборка поля маскирует отсутствие того, ради чего оно убирается — какого-то реального смысла, ценностного поля самих “убирающих”. Времена изменились, но все осталось по-прежнему (как бы говорит он) — и рабский труд во благо государства (век-волкодав), тотальная человеческая несвобода, через десятилетия неминуемо привели к жизни, лишенной смысла и цели. Как всевозможные дивайсы и гаджеты маскируют отсутствие реальной связи между героя-

ми, так и уборка поля маскирует отсутствие реального смысла труда, труд обесценивается. Неслучайно, что в тот самый момент, когда Павел говорит слова: “Я потомственный комбайнер”, он надевает фуфайку, и эта фуфайка, напоминающая лагерную, становится символом тотальной русской несвободы.

Как ни странно, но во время спектакля вспоминается “Вишневый сад” Чехова: герои “Сада” так же, словно привязанные до последнего держаться за сад, за какое-то прошлое статус-кво, неспособные ни поменять жизнь, ни начать жить собственной жизнью, жизнью свободных людей. Вот и в “Поле”, ставится, по сути, тот же самый вопрос — о способности “героев” стать свободными, освободить себя от поля, от бессмысленного, рабского труда, в котором нет собственных целей, нет творчества и нет жизни как таковой — вне и помимо поля.

Комбайнеры привязаны к полю и друг к другу. И вовсе не случаен финал спектакля, придуманный Григорьяном: Будда, сияющий синим светом, словно выражает собой избавление от разного рода привязанностей, делающих нас слепыми к источнику собственного счастья. Правда, уже в самом конце спектакля, когда Павел вроде бы отлепляется от коллективного тела, возникает надежда на освобождение, нахождение чего-то своего, собственного, личного, внутренне обоснованного.

P. S. Как видно из приведенного разбора, в режиссуре Григорьяна присутствует вполне обдуманная и четкая позиция, из-за чего мне — как человеку неравнодушному к современному театру — странно было слышать реплики некоторых театральных критиков, что на месте этого текста Пряжко мог бы быть любой текст, будто Григорьян никак не взаимодействовал и не работал с ним. Хочется лишь сказать: смотрите внимательнее, пожалуйста!

Тимур Хакимов

В русской глубинке

“Убийца” А. Молчанова¹ в МТЮЗе

Эта пьеса была с успехом показана на “Любимовке-2009”. В том же году вышел спектакль “Театра.doc” в постановке Михаила Егорова² (одна из лучших премьер прошлого сезона). А в нынешнем сезоне, в рамках программы поддержки молодой режиссуры в Белой комнате

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2010 г.

² См. нашу рецензию в № 3, 2010 г.

МТЮЗа выпущена постановка Дмитрия Егорова (такое интересное совпадение), известного также под псевдонимом Данила Привалов (автор пьесы “Люди древнейших профессий” и др.).

Автор пьесы Александр Молчанов известен прежде всего как сценарист, автор детективных сериалов. И “Убийца”, его первая по-настоящему удачная пьеса — это, выражаясь киношным языком, такое роуд-муви, дорожный триллер. Русская глубинка, молодые люди, живущие в общежитии местного вуза. Кое-кто действительно учится, а кто-то исключен, но умудряется в общаге остаться. Это молодежь из окрестных деревень, которая в поисках лучшей доли пытается закрепиться в городе. Они хотят быть жесткими, смелыми и модными, а на самом деле просто радоваться жизни и быть счастливыми. Поэтому криминальный налет, подобно шелухе, слетает с них при столкновении с реальностью.

История начинается как уголовная разборка. Дюша (Евгений Волоцкий) проигрывает в карты двенадцать тысяч рублей, отдавать долг нечем, поэтому местный карточный заправил Сека (Илья Созыкин) посылает его выбивать карточный долг с другого проигравшего в компании своей девушки Оксаны (Наталья Златова). Если тот не отдаст восемьдесят тысяч, Дюша должен должника убить.

Интрига крепко закручена, но дальше сюжет идет по совершенно другому пути. В принципе в такого рода историях все и должно развиваться не так, как планировалось. Неожиданно возникающие препятствия уводят героев от искомого, и они достигают цели гораздо более сложным и кровавым путем. Молчанов тоже сталкивает героев с судьбой, но, что гораздо важнее, заставляет сначала соотнести свои планы с реальностью. И оказывается, что местные деревни населяют обычные люди, а не кровавые бандиты. Таким образом, ожидания “героически” настроенного молодого героя не оправдываются. Правда, он с самого начала одержим противоречивыми желаниями: ему хочется и испытать себя, и выйти из игры. Вместо городка, где живет должник, он покупает билет не в ту сторону, и они с девушкой едут к его матери. Та держит палатку и может дать денег, как надеется герой, чтобы заплатить долг Секе. Тогда никого убивать не придется.

Дюша с самого начала пытается настроить свои мысли на решительный лад. Он придумывает, как можно будет убить Секиного

должника. Настраивает себя на то, что способен убить человека. Потом он влюбляется в Оксану и, чтобы выглядеть в ее глазах героем, хочет все-таки совершить убийство. Дюша — простой и наивный парень. Он верит в исключительность своего пути, в свою избранность (все это киношные образы Избранника), даже ведет разговоры с Богом, как герои Тарантино. Он не убийца, потому что в глубине души убежден, что убивать нельзя, за этим неизбежно следует наказание. У него есть и собственный взгляд на мир, который он пока не считает для себя основополагающим. Так, огромную ценность для него имеет вид из окна собственного деревенского дома: “Такой ни за какие деньги не купишь”. И в своих мечтах, став богатым и знаменитым, он возвращается в родную деревню и строит дом, чтобы можно было всегда быть там, где хорошо. Дюша — отчасти сказочный герой, этакий Ванька-дурак, который вытаскивает-таки волшебную щуку.

Главным, основополагающим событием, определяющим судьбу человека и конечное счастье, оказывается любовь, а не деньги. Деньги — наносная ценность, морок, затмевающий сознание. Сека, гений одноименной карточной игры, скуповатый молодой человек, сосредоточенный на выигрыше, видит мистический свет, который помогает ему выигрывать, но не спасает от гибели. Оксана, заколдованная принцесса, всеми силами стремится к счастливой судьбе: не жить в деревне, иметь городскую квартиру, хорошо зарабатывающего мужа и работу в офисе. Она насмехается над наивным Дюшей, но он привлекает ее простотой и таящимся в глубине души твердым знанием, что хорошо и что плохо, к чему надо стремиться. Их будущее — комната в семейном общежитии с окнами на солнечную сторону — незамысловато, но реально. В отличие от сказочных карточных выигрышей и потенциальных убийств — это реальность, которая может прорасти в будущее. Это почва, на которой действительно можно что-то построить.

Не все “ружья”, появляющиеся в пьесе Молчанова, “выстреливают”. Именно потому, что перед нами реальность, а не кино. Действительность, а не развлечение. Должник безропотно отдает большой долг, мать соглашается подарить деньги, девушка бро-

сает крутого парня, который ей нравится, ради несмышленища. Герои дважды сталкиваются со смертью, но совсем не там, где этого ждут. И так, Дюше не приходится никого убивать. Но попутка, в которую собирается садиться Оксана, врезается в дерево, водитель и пассажир гибнут. Затем Дюша узнает о самоубийстве своего одноклассника и заклятого врага. В конце проигравшие местные выбрасывают из окна Секу, открывая героям путь к счастью. Так смерть все равно оказывается неподвластной человеческому разумению и желаниям, она — проявление судьбы, которую нельзя вместить в рамки детективного сюжета.

Еще одна особенность этой пьесы, играющей с массовым клишированным кино сознанием — малое количество диалогов. Почти все происходящее — внутренний монолог героев, который они произносят вслух. Это такие пересекающиеся миры, вселенные, которые, как ни были просты мысли, их занимающие, все равно остаются вселенными, воспринимаемыми сознанием.

Дмитрий Егоров ставил пьесу в пространстве Белой комнаты МТЮЗа по-своему жестко. Небольшие размеры помещения, ярко-белый цвет стен задают напряжение. Это мир жесткой психологической игры, серьезных решений и больших ставок. Именно в этой комнате играют “К.И. из “Преступления и наказания” и “Кроткую”. Артисты и герои на этой сцене должны обладать определенной жесткостью. Они так близко, что их внутренний мир рассматривают, словно под лупой. А яркий свет белой комнаты напоминает о лаборатории безжалостного ученого-экспериментатора.

Художник Фемистокл Атмадзас выстраивает меняющийся мир общежития, городских окраин, деревни и маленьких городков с помощью одних лишь железных матрасов. Здесь все очень просто, если не сказать убого, и хороших вещей почти не встретишь. Зато белое пространство в воображении может быть наполнено чем угодно, как и жизнь очень молодых героев, которую еще можно заполнить чем-то получше штампов о “сильных людях”, якобы правящих жизнью.

Сцена очень маленькая, и голые матрасные решетки неизбежно напоминают тюрьму, ассоциируются с углом, в который загнала героя жизнь. Герметичность площадки то и дело нарушается режиссером. Герои выходят на сцену из разных точек: из зрительного зала, проема, служащего кулисами, сцену в бане играют

из-за кулис. Мир всячески раздвигается, постулируется его широта, многовариативность. В какой-то момент актеры даже открывают окно. Воздух и шум улицы врываются на сцену, заставляя ощутить, что из любого времени и пространства можно вырваться, а запутанные ситуации часто создаются самим человеком. Так, ощущая, что у него нет другого выхода (мать не дает денег, а перед девушкой опозорился), Дюша готовится убить должника и воздвигает стену из кроватных решеток.

У актеров в спектакле была задача сыграть простых ребят, но при этом обладающих своеобразным внутренним миром. Поначалу все герои кажутся заурядными людьми, с наиболее обычной внешностью, непримечательными желаниями. В отличие от героев, например, известной пьесы П. Пряжко “Жизнь удалась”, ни у Дюши, ни у Оксаны, ни у Секи нет пустоты внутри. Наоборот, у каждого есть своя тайна. Сека выигрывает, потому что видит особенный свет, который помогает ему определять, стоит ли играть дальше. Игра и выигрыш для него — способ пробиться к другой жизни. И погибает он потому, что предупреждает местных, с которыми садится играть, что все равно у них выиграет, потому что ему нужен мотоцикл. Илья Созыкин играет крепкого парня, полагающегося на крепость мускулов и удачу, этакого прикрасавца. Но даже в первой сцене, когда он приходит с угрозами к Дюше, не возникает страха и ощущения безвыходности. А в сцене, где рассказывается о его гибели, возникает чувство, что этому герою в какой-то степени был присущ романтизм. Местные, не поверившие в его честность и выбросившего незадачливого картежника в окно — вот настоящие волки и отморозки. Сека молчаливо курит в открытое окно, как будто его душа готовится к встрече с иным миром, с тем самым светом, который он видит.

Главный герой в исполнении Евгения Волоцкого кажется совсем неприметным наивным парнем. Но постепенно выясняется, что у этого наивного парня море обаяния, и в чем-то он посильнее простоватого Секи. Его разговоры с Богом, попытки молиться и рассуждения о собственной изобретательности вызывают улыбку и симпатию. Он в пьесе единственный герой, которого волнуют моральные проблемы. Грех убий-

ства — это когда ты уже мысленно это совершил? Или когда сделал по-настоящему? Зачем Богу нужно, чтобы перед ним унижались, вставали на колени, молили, клали поклоны? Обаяние Дюши — внутреннее, обусловленное его живым воображением.

Оксана — практичная девушка, цепкая и земная, которая знает, что ей нужно от жизни. Ее внешность такая же обычная, как и у всех героев пьесы. Джинсы, хвостик из светлых волос, спортивная кофточка. Ее задача — правильно выбрать из двух героев. Так как пьеса, по сути, серия внутренних монологов, герои гораздо больше общаются с залом, чем друг с другом. И каждому из них удается зацепить зал, раскрыть внешне неинтересного героя. Оксана много говорит о своих мечтах, оценивает козырного Секу и непутевого Дюшу. Многих героев (Дюшу, его мать, его одноклассника-милиционера) и места действия (комнату Дюши в общежитии и в деревне) мы видим ее глазами. Иногда сначала рассказывает Дюша, а потом о том же самом она, или она оценивает человека, которого мы видим сами. Возникает ирония. Насколько Дюша романтичен, настолько приземлена и трезва Оксана. Она как бы не дает себе расслабиться — чтобы не проиграть в жизни. Ее нарочитая

практичность вполне раскрывается, когда мы видим, что она влюбляется в Дюшу, но не признается себе в этом.

Так как теперь в Москве есть два спектакля по пьесе “Убийца” (да и идут они по соседству — в Мамоновском и Трехпрудном переулках), интересно сравнить постановки режиссеров Егоровых. В “Доке” у Михаила Егорова Дюшу играет внешне очень привлекательный артист Сергей Друзьяк. Его Дюша вызывает симпатию сразу. Герой Евгения Волоцкого раскрывается чуть попозже. А вот типажи двух Оксан очень схожи — обе блондинки с пронзительными глазами. К спектаклю черные стены “Дока” разрисовывают далями, как бы развертывающимися по ходу движения загородного автобуса. Церквушки, тропинки, леса постоянно окружают героев. Большой мир, в котором они не хотят затеряться.

Почему пьеса привлекла внимание двух режиссеров, причастных кругу “новой драмы”? Может быть, потому, что в пьесе Молчанова есть мягкая ирония и любовь к героям, а также, как ни странно, вера в человека. В ней реальность не давит и не заставляет сдаваться, а, наоборот, дает человеку шанс. Мир оказывается шире и глубже любых концепций.

Татьяна Купченко

Им кажется, что они существуют

“Фотоаппараты” П. Гладиллина¹ в Театре на Юго-Западе

Спектакль начинается как балет. Под музыку в полутьме танцуют странные существа в защитного цвета жилетах-безрукавках и шортах, таская за собой огромные серые мешки-перины. На сцене, кроме этих мешков, ничего и нет, разве что зеркала на заднем плане. Экономная сценография разработана самим режиссером-постановщиком Валерием Беляковичем. Он же придумал и костюмы. Мешки прежде всего изображают тела (или куски тел) многочисленных насекомых. Кроме того, они обозначают те самые фотоаппараты, что фигурируют в названии пьесы. Когда герои фотографируют кого-либо, они просто бьют снимаемого по лицу пыльным мешком.

Мешки, сложенные вместе, заменяют и кровати, на которых отдыхают и беседуют героини пьесы Тоня Топоркова (Л. Ярлыкова) и Маша Говоркова (Е. Шестовская). Это молодые женщины, подруги. Когда-то, школьницами, они вместе занимались синхронным плаванием, а теперь синхронно готовятся стать матерями и проводят время на природе, на даче в Завидово. Тоня — экзальтированная, говорит патетическим тоном, с резкой

жестикულიцией, тревожится за свою едва начавшуюся семейную жизнь. Маша, наоборот, выглядит умиротворенной и гармоничной, хотя она даже не замужем, а отец будущего ребенка бродит в далекой экспедиции.

Ночью начинаются удивительные события. Зародыши Топорков (А. Матошин) и Говоркова (О. Леушин) выползают из-под одеял и начинают жить своей воображаемой жизнью: знакомятся друг с другом, мечтают

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2009 г.

о будущей реальной жизни, хватают со стола фотоаппараты и бегут к реке, где заводят дружбу с Бабочкой (А. Санников) и Мухой (Д. Шалаев). Бабочка — однодневка, жить ей осталось до утра несколько часов, и она напоследок спешит насладиться жизнью в полной мере. Режиссер и актер обогатили роль яркими гранями: персонаж декламирует громозвучные стихи, проникновенно произносит патетические монологи и иронические реплики, с уморительными гримасами рассказывает анекдоты. Навозная Муха Дункель — этакий рубаха-парень, простодушный, но с богатым жизненным опытом. Насекомые панически боятся пернатых и в ужасе вздрагивают, когда Топорков во время фотосъемки объявляет: “Сейчас вылетит птичка!”

Критическое событие первой части спектакля — решение Тони Топорковой, не уверенной в надежности молодого супруга, сделать аборт.

Со страху зародыш Топорков решает эмигрировать в Америку, в Нью-Йорк. Из солидарности к нему присоединятся и зародыш Говоркова. На прощание зародыши и насекомые поют подборку песен Булата Окуджавы, и последнюю точку в первой половине представления ставит Бабочка-однодневка: со словами: “Тем более что жизнь короткая такая” она испускает дух.

Во второй части герои — зародыши оказываются в вождленной Америке, работают фоторепортерами в вымышленной газете “Нью-Йорк Паунд”. Конфликтуют с руководительницей отдела фотографии мисс Гемович (А. Шатохин) — аляповато выраженной, со стильными очками и претенциозной крошечной сумочкой (заметим, что в спектакле все роли, кроме Тони и Маши, играют актеры мужского пола). Чтобы реабилитироваться в глазах хозяина газеты Мак-Чилика (К. Курочкин), они должны выполнить сложное задание — сделать фоторепортаж о встрече эстрадных звезд Мэрлина Мэнсона и Мадонны. Дежурят ночью у подъезда дома на Пятой авеню, где странный мужчина, представившийся Майклом (Д. Астапенко) предлагает Топоркову переправиться на катере на другой берег Гудзона, где он сможет сфотографировать нечто неопишное, что невозможно сфотографировать больше нигде. Перевозчик — некто мистер Аарон (Д. Нагреддинов). Катер также фигурирует в виде одного из мешков. Мотор не работает, и мистер Аарон пользуется веслами и даже канатом. “Лодка” с Топорковым и перевозчиком исчезает в темноте. Майкл объясняет Топорковой, что на самом

деле перевозчика зовут Харон. А Харон, как известно — мифологический персонаж, перевозивший на лодке по подземной реке души погребенных в царство мертвых. Таким образом, этот эпизод иносказательно повествует о гибели души неродившегося Топоркова. В эпилоге воображаемый Топорков уносит с собой (по-видимому, в царство мертвых) некую чудотворную фотографию. На этой горькой ноте утраты и завершается действие пьесы и спектакля.

Создатели постановки обозначили ее жанр как мистерию, и, пожалуй, это наиболее соответствует тому, что увидели зрители. Помнится, еще братья Карел и Йозеф Чапеки в предисловии к своей пьесе “Из жизни насекомых” (где герои — навозные жуки, мотыльки и прочие козявки) писали: “Нашим намерением было написать не драму, а мистерию в старинной наивной манере”. Пьеса “Фотоаппараты” также написана да и сыграна в наивной манере. Однако за этой наивностью и кажущейся простотой — продуманность замысла и целенаправленное его воплощение. Вроде бы весь антураж, все воображаемые события взяты из того, что под руками, что близко лежит — из прессы, массовой культуры. Дача, конечно же, в Завидово, фоторепортаж надо подготовить о самых знаменитых поп-звездах, на Пятой авеню. Антураж — спагетти, сигары... Такое пристрастие к расхожим представлениям доводит порой до небрежности. Так, зародыши намерены работать в Нью-Йорке в газетах “Нью-Йоркер” и “Санди таймс”, хотя первое издание на самом деле — журнал, а второе — и вовсе лондонский еженедельник. Правда, возможно, персонажи унаследовали неточные сведения от своих юных матерей.

Важно, однако, другое. Было бы ошибкой воспринимать пьесу как агитацию против абортных или как простое воспевание красоты и ценности жизни — человека ли, бабочки ли однодневки, или даже навозной мухи. На наш взгляд, главное, метафизическое содержание пьесы и верно интерпретировавшего ее спектакля — трагическое: это произведение о том, что жизнь скоротечна и хрупка, о том, что всех ждет один финал с мрачным перевозчиком Хароном на утлом челне. Такому прочтению способствовало и продуманное музыкальное сопровождение (А. Задохин). Например, в финале звучит мелодия Аллегретто из Седьмой симфонии Бетховена (многие музыка-

веды ассоциируют эту мелодию с траурным шествием). Это также пьеса-размышление о роли творчества, о том, как живому существу оставить след своей жизни в истории.

Воплотив столь сложное философское содержание в выразительной и оригинальной системе образов, драматург и театр одержали несомненную победу.

Ильдар Сафуанов

Возраст воспоминаний

“Века Луны” С. Шепарда (перевод Сергея Гордеева) в Новом драматическом театре

Новый драматический стал единственным московским театром, поставившим вторую подряд пьесу крупнейшего из ныне живущих американских драматургов — Сэма Шепарда, известного в нашей стране главным образом как автора сценариев известных фильмов “Забриски поинт” Микеланджело Антониони и “Париж, Техас” Вима Вендерса. В театре уже пять лет с успехом идет его замечательная пьеса “Настоящий Запад” (под некоторым влиянием которой Мартин Мак-Донах написал свой знаменитый “Сиротливый Запад”), и теперь маститый американец доверил московскому коллективу эксклюзивное право воплотить на сцене свое последнее творение, которое до сих пор было представлено лишь в Театре Аббатства (Национальном театре Ирландии). Собственно, пьеса была специально написана для двух популярных актеров дублинского театра — Стивена Реа и Шона Мак-Гинли. Спектакль пользовался успехом и был в том же составе перенесен в Нью-Йорк, где также с успехом шел на протяжении трех месяцев на сцене одного из внебродвейских (off-Broadway) театров.

В постановке Нового драматического театра (режиссер Вячеслав Долгачев) зачин буквально скопирован с ирландского спектакля — зрителей также встречает песня-шлягер “Have you ever been lonely” (“Были ты когда-либо одинок?”) — на московской сцене, правда, с проецируемым на занавес переводом.

На деревянной террасе небольшого коттеджа (художник-постановщик Маргарита Демьянова) сидят за столом двое немолодых мужчин и, отпивая из стаканов бурбон (американский кукурузный виски), медленно перебарываются репликами, из которых постепенно вырисовываются и характеры, и события. Оказались старики в этой хижине посреди леса где-то к востоку от Миссисипи потому, что одного из них, Эймса (Анатолий Сутягин), выгнала из дому жена, обнаружившая улики его неверности, а второй, Байрон (Александр Курский), после ночного звонка друга молодости поспешил к нему на помощь и за три дня пересек полстраны на автобусе.

Друзья не виделись несколько десятилетий и с трудом припоминают и обстоятельства, при которых подружились (кажется, вместе работали в конюшнях при каком-то ипподроме), и яркие некогда события, вместе пережитые. Сорок пять лет назад они были влюблены в одну и ту же красивую девушку, и теперь вспоминают, как она облила горячим кофе

знаменитого певца Роджера Миллера. Говорят о женщинах и любви вообще. Эймс до сих пор не отказался от донжуанских привычек, он экспансивен и вспыльчив, а Байрон, наоборот, рассудителен и немногословен, но только до поры. Когда Эймс осознает, что Байрон “влез” как участник в его воспоминания о счастливой любви, он приходит в ярость и, угрожая ружьем, пытается прогнать друга. Из-за этого у Байрона случается сердечный приступ. Кое-как придя в себя, он открывает Эймсу и свою боль: недавно он похоронил свою жену, Лэйси. Это признание производит на Эймса ошеломляющее впечатление: он становится умиротворенным и печальным, и вместе с Байроном наблюдает затмение Луны. Похоже, с Лэйси у друзей тоже связаны общие воспоминания.

Вообще, в воспоминаниях героев много неясного, как, впрочем, и бывает, когда давно не видевшиеся друзья вместе припоминают прошлое. Неоднозначность толкования содержания натолкнула многих рецензентов дублинской постановки на мысль о влиянии на эту пьесу творчества знаменитого ирландца Сэмюэла Беккета. Возможно, так оно и есть. Надо признать, что эта поздняя пьеса Шепарда написана мастеровито и довольно изощренно. Само название пьесы многозначно: “Ages of the Moon” можно понять и как “века Луны”, то есть периоды между

лунными затмениями, и как “возрасты Луны”¹. Помимо того, что персонажи зачарованы тайной лунных ритмов, связанных, по их мнению, и с загадками женской души, они много рассуждают и о возрасте, об утратах, о бестолково прожитой жизни, события которой и вспоминаются-то с трудом. Эймс признается, что любовь мало что изменила в его жизни со времен юности: “Все то же самое. Бродажничество. Чувство заброшенности. Мотели”. И, хотя пьеса насыщена метафорами (даже затмение Луны будто олицетворяет опустошенность душ действующих лиц), говорит: “Я не люблю метафоры. Для меня дерево — это дерево...”.

Пьеса трудна для исполнения, и актеры не сразу вживаются в роли. Постепенно количество активно проведенного на сцене времени переходит в качество, и образы, в конце концов, получают добротными и многомерными. Однако порой действие кажется чересчур замедленным: для сравнения — спектакль дублинского театра продолжается 1 час 15 минут, московского — почти на полчаса больше (возможно, это объясняется большей длиной русскоязычных слов по сравнению с английскими). В

пьесе мало действия, и единственное происходящее на сцене событие — это ружейные залпы Эймса, когда он едва не доводит до инфаркта друга и вдобавок простреливает и без того барахливший потолочный вентилятор. Герои периодически отпивают по глотку виски и синхронно ставят стаканы на стол — но этот ритм не придает спектаклю темпа, скорее убаюкивает зрителя.

Отметим некоторые, легко исправимые, неточности. Так, пытаясь прогнать Байрона, Эймс кричит: “Вон с моего крыльца!” Английское слово “porch” следовало скорее перевести не как “крыльцо”, а как “терраса”, где по пьесе, да и на сцене, и происходит действие. В программе указано: “В спектакле звучат песни Эрнста Тауба”, хотя исполнителем (но не автором) песни “Have you ever been lonely” был известный певец кантри Эрнест Табб.

Но эти шероховатости не заслоняют безусловной заслуги театра и режиссера В. Долгачева, сумевших вполне адекватно представить московскому зрителю трудную и своеобразную пьесу выдающегося драматурга.

Ильдар Сафуанов

Власть земная и небесная

“Мера за меру” В. Шекспира в Театре им. Евг. Вахтангова

Режиссер Юрий Бутусов трактует классическую пьесу как трагическую и философскую притчу о природе человека. Шекспировский сюжет раскрывается с того момента, как Герцог, почувствовав, что в его королевстве “порядок пошел прахом”, передает власть своему заместителю — строгому и добродетельному Анджело, а сам скрывается под маской неизвестного монаха, чтобы понять, насколько развращает людей власть, и устоит ли кажущаяся добродетель перед всяческого рода искусами. Спектакль Театра Вахтангова не о соблазнах, сулимых земной властью.

Пьеса “Мера за меру” написана человеком уже не светлого ренессансного сознания, а драматургом, остро предчувствующим скорый разрыв связи времен. Шекспир исполнен предощущения начала темной и противоречивой, изошренной и пряной эпохи в жизни и искусстве — эпохи маньеризма. Текст Шекспира как бы зависает в пространстве между двух миров — гармоничного Ренессанса и трагического маньеризма. Задача режиссера —

выстроить собственную концепцию, расставить свои акценты. В данном случае расшифровка культурного текста — благодатное занятие, так сам по себе он несет заряд немислимой творческой свободы.

В темном пространстве сцены расставлены столы и стулья, сложенные таким образом, чтобы было ясно — этот кабак еще закрыт. Это главный сценографический образ, вокруг которого строится весь спектакль.

¹ То есть, по-русски, “фазы”. Под таким названием пьеса и была напечатана “Современной драматургией” в № 3 за 2010 год. Автор же, его литературный агент и переводчик предлагали “Века...”. Нарушив один из пунктов соглашения о публикации, редакция допустила ошибку, за которую принесла письменные извинения всем заинтересованным лицам и сейчас пользуется случаем, чтобы повторить их на страницах журнала. Благодарим В. Долгачева за содействие в публикации пьесы.

такль. Над столами — многочисленные жестяные лампы. Пронзительная музыка Латенаса сопровождает движения пока безымянных персонажей, выбрасывающих из картонных коробок мусор. В воздухе кружатся легкие пластмассовые бутылки, яркие цветные тряпки, напоминающие шутовские одежды, искусственные цветы. Всполохи огня, зарево, треск пожара — так начинается правление Анджело, наместника, призванного совершить расправу над пороком и поощрить добродетель. Анджело (С. Епишев) — типичный офисный клерк в сером костюме, отутюженной рубашке и очках. Приказав отрубить голову Клавдио за то, что тот возлег со своей невестой до законного обряда венчания, закрыв питейные заведения и бордели, Анджело надеется обуздать человеческую похоть. Правда, Лючио, щеголь и гуляка, как обозначено в характеристике действующих лиц, вместе со своими друзьями сильно сомневаются, что подобными действиями возможно исправить человеческую сущность. Лючио отправляется в монастырь к Изабелле, сестре Клавдио, чтобы та, не мешкая, отправилась к наместнику просить за брата. Кабак превращается в храм — из холодного белого света, струящегося сверху, сотканы массивные колонны. Изабелла готова помочь, и вот она перед наместником. Девушка — сама невинность. Она еще не успела принять монашеский постриг — хрупкое существо в белой блузке и синей, в пол, юбке молит сурового Анджело о прощении брата. Наместник занят приличествующим занятием — он аккуратно подрезает ножницами мертвые цветы. Изабелла очаровывает Анджело своей чистотой, и тот предлагает ей расплатиться своей невинностью за жизнь брата. В одну секунду офисный ханжа становится похотливым животным, для которого не страшен закон. Он уже представляет себе Изабеллу в соблазнительном платье с открытой спиной. Вот они кружатся по сцене в неистовой джазовой композиции, а Изабелла извивается на стуле, показывая стройные ноги в чулках. Любопытный факт человеческой природы в том, что сам Анджело осознает, насколько низко он пал, и как неправильно судить Клавдио за то деяние, которое он с таким воделением стремится совершить. “Неужто чистота пленит сильней распушенности? Нам задворков мало — на высоте хотим, разрушив храм, поставить нужник”. Однако даже строжайшей морали образец не в состоянии обуздать свое плотское желание.

Начиная так строго-почтенно свою встречу с ней — построив многочисленные столики в один длинный стол и украсив его горшками с мертвыми цветами, усадив Изабеллу в один конец, а сам, откинувшись на спинку стула в другом — услышав отказ, Анджело рушит свою монолитную конструкцию, пытаясь настигнуть Изабеллу, для которой “всего важней на свете” чистота. Она в полной растерянности — свернувшись комочком на стуле, Изабелла вопрошает небеса о том, где же ей искать защиту.

Герцог же, переодетый монахом, предлагает Изабелле выход из положения. Оказывается, Анджело был обручен с девицей Марианной, но, узнав, что она потеряла приданое, отрекся от нее. Монах предлагает Изабелле согласиться на свидание в темноте и молчании, а послать вместо себя Марианну. И вот Изабелла и монах у одинокого домика Марианны. Швабры, которыми только что орудовали артисты, замечая сцену, становятся деревьями. Марианна соглашается на обман, который должен сделать ее законной женой Анджело.

Греховное свидание состоялось. Только Анджело не выполнил своего обещания. Он посылает в тюрьму приказ побыстрее совершить казнь над Клавдио, боясь как бы брат не отомстил за поруганную честь сестры. А между тем, в королевстве все окончательно прогнило. Похабник Лючио со сладострастием рассказывает герцогу, переодетому монахом, какой их исчезнувший правитель был охотник до женского пола и как путался с любой нищенкой, провонявшей чесноком. Лючио так же доходчиво объясняет монаху, что наместник произошел “от союза двух вяленых рыб”, а “моча у него застывает льдом тут же на истоке”, наглядно демонстрируя этот удивительный процесс при помощи швабры, зажатой между ног. Помпей, потомственный сводник, будучи осужденным за свое непристойное ремесло, соглашается освоить ремесло палача. Его наставник Суккенсон, представляющий из себя вполне современного юриста, поборника корпоративной этики, опасается, что бордельщик замарает чрезвычайно высокое и почетное искусство палача и обучает Помпея азам своего ремесла. Швабры в данном случае оборачиваются виселицами. Не менее впечатляет персонаж под именем Баранадин, осужденный на смерть, но продолжающий ожидать приговора. Он напивается в стельку по несколько раз на дню и на увещевания Помпея

и палача достойно подготовиться к смерти выбрасывает из сценического люка руку с красноречивым жестом среднего пальца.

У Шекспира вся эта, исполненная сюжетными хитросплетными история заканчивается вполне мажорно. Герцог триумфально возвращается в Вену. Анджело обличен, прощен, и Марианна становится его законной женой. Клавдио спасен и ведет под венец беременную Джульетту. Только Лючио Герцог женит на шлюхе и велит повесить за не имеющую прощения безнравственность, лживость и злословие. Что касается Герцога, то последний “ради прелестной сущности” Изабеллы предлагает ей руку и сердце. “И если не побрезгуете мною, то станем плотью мы навек одною”.

Бутусов убирает торжественный и благополучный финал. Не особенно важны развязки других коллизий. Герцог действительно возвращается. И снова у разных концов длинного стола — Изабелла и властитель. Шекспировское признание в любви очаровательной девице оборачивается все той же похотью. Так же, как Анджело, не встретив ответного желанья, Герцог крушит столы и настагает Марианну. Круг замкнулся.

Герцог превращается в Анджело. А может, он и был им с самого начала? Так же молит небеса о защите Изабелла. А вокруг нее взлетает в воздух мусор — бутылки, тряпки, кладбищенские мертвые цветы, и полыхает зарево пожара. Нет судей и подсудимых. Человеческая природа едина, и доверия, в общем, не внушает. Ангелы и демоны живут в душе каждого, и всякая любовь имеет светлые и темные стороны.

Спектакль Бутусова театрален, мрачен и поразительно гармоничен стилистически. Пустынное пространство сцены и точно найденные сценографические метафоры, тревожная, раздражающая и таинственная музыка Латенаса, естественно чувствующие себя в этом сложносочиненном космосе актеры — все говорит о том, что спектакль сотворен командой людей, говорящих друг с другом на одном сценическом языке. Юрий Бутусов вместе со своими соавторами нашел на сцене Театра им. Вахтангова единый концептуальный, звуковой, пластический и художественный образ одной из самых неоднозначных пьес Шекспира.

Дарья Тарханова

В Санкт-Петербурге Раздраконенный Ланцелот

“Дракон” Е. Шварца в Театре им. Ленсовета

На премьере этого спектакля вспомнился один случай. В хорошем провинциальном театре в очередной раз проваливалась “Чайка”. И тогда завлит, по совместительству жена режиссера, молвила: “Прав был Пристли, что Чехов написал слабую пьесу”. Соблазн обвинить в несовершенствах спектакля “слабую” пьесу всегда очень силен. Но, думается, не зря пьесы, даже не очень отдаленные по времени, становятся классикой, и если они смотрятся на сцене как-то не так, в этом все же повинны те, кто к ним обратились, точнее, те, кто не очень знают, как с ними обращаться. Хорошие пьесы не стареют, свидетельством тому ренессанс произведений Володина, Арбузова, Вампилова на современной сцене. А вот гениальному Шварцу после фильмов Марка Захарова не очень везло на интерпретаторов.

Кстати, так совпало, что в день премьеры в Театре Ленсовета по телевизору показали захаровский фильм “Убить дракона”. И, боже мой, лента, пусть и отдавшая дань неизбежному тогда социологизму, почти ничего не утратила и даже приобрела! Невольно отмечаешь, насколько все по-прежнему актуально, но при этом испытываешь и острое чувство ностальгии по временам, когда мы, окрыленные обманчивыми надеждами, аплодировали в тем-

ном кинозале, и тоску от того, что зима действительно оказалась очень долгой, и, в общем-то, уже понятно, за кем последовали дети, бегущие по бескрайней снежной равнине. Нет, не исчерпан конфликт, хоть и Ланцелоты нынче в дефиците, и Драконы измельчали, доведя свои протейстические способности до полной мимикрии.

Похоже, молодой режиссер Андрей Корионов в спектакле повел разговор именно

о Драконах и Ланцелотах безгеройного времени. Корионов с недавнего времени в центре внимания театрального Петербурга. Его постановка в “Приюте комедианта” пьесы Ю. Клавдиева “Лето, которого мы не видели вовсе” оказалась настолько скандальной, что спектакль предлагали снять — случай с советских времен беспрецедентный. Заметной оказалась и постановка “Записок провинциального врача” в лаборатории “Оп. Театр”, специализирующейся на современной драматургии. Лаборатория работала при Театре Ленсовета, затем и последовало приглашение режиссера в этот академический театр с драматической судьбой. Драматургию Шварца предложил ему театр, пьесу “Дракон” выбрал сам режиссер.

Начинается спектакль эффектно. Ярко подсвеченный фонتان из человеческих тел (режиссер по пластике Игорь Григурко) группируется вокруг центральной фигуры Дракона. Тот как бы рождается из этой человеческой магмы и возвышается над ней. Действие происходит в каком-то безжизненном пространстве, пронизанном металлическими трубами, напомиающем не то гигантскую котельную, не то заброшенную космическую станцию (сценограф Ирина Долгова). Сюда и прибредает странник Ланцелот, усталый, согбенный, не столько странствующий рыцарь, сколько калика переходной. Потом, правда, он распрямится и окажется популярным и очень симпатичным артистом Сергеем Перегудовым. Печально предстанет перед ним Эльза (Дарья Циберкина), затянута в глухое, отливающее металлом, под стать окружающей среде, платье. Строгий корсет, похоже, стягивает и душу девушки: то ли она хорошо владеет собой, то ли действительно лишена эмоций. Самым живым в этом депрессивном мире представляется Дракон Сергея Мигицко, вот уж действительно душечка, летун-хлопотун, шалун-попрыгун. Марк Захаров в фильме тоже отдал роль Дракона самому обаятельному своему артисту, и невозможно было забыть мертвые, какие-то тухлые глаза Олега Янковского в этом образе. Здесь — ничего подобного. Дракон в спектакле искрится фантазией и жизнелюбием. Мигицко играет увлеченного игрока (извините за тавтологию), талантливого демагога, лицемера, упивающегося своим артистизмом, умением манипулировать людьми. Он, как на подиуме, меняет сногшибательные костюмы, парики, представая раз за разом в новом облике. Кажется, он лишь исполняет

роль Дракона и упивается “красотой игры”, а странника он же и назначил на роль Ланцелота, затеяв с ним игру в “драконы-рыцари”, а тот возьми и отнесись к этому всерьез, да и снеси Дракону все три шаловливые башки...

Вот тут и начинаются нестыковки, поскольку неясно, что подвигло героя Перегудова на героические подвиги. В сцене первой встречи с Драконом он вдруг начинает кататься по полу в каком-то пароксизме растерянности, страха. Нет, это явно не герой, он, действительно, очень дальний родственник легендарного Ланцелота, и Жалобная книга человечества написана не для него. Этот Ланцелот — человек со стороны, наблюдающий все сумрачно и отстраненно; при этом нужно отметить, что Перегудов — артист современной формации, он умеет очень здорово, содержательно молчать на сцене.

Но что все-таки движет его персонажем? Любовь? Но как-то трудно поверить в любовь к этой Эльзе, которая проявляет полную готовность подчиниться Дракону в любом его обличье. Реплику “Дай лапку, Эльза” режиссер развивает: Дракон требует показать ножку, выше, еще выше... Эльза эффектно ее демонстрирует, целует Дракону руку, потом она также будет целовать руку Бургомистру, а в финале Ланцелоту, приобретаемому драконом замашки. Нет, эта девушка не погибнет от омерзения к Дракону, спасать ее нет смысла.

Любовь к людям? Желание вывести их к счастью и свободе, пусть и насильно? Сложные коллизии, связанные с этим процессом, прописаны в пьесе, однако в спектакле горожане представлены настолько карикатурно — нелепый грим, дурацкие прически, ужимки, пискляво-квакающие голоса... Да, Шварц относился к населяющему его пьесы народу с горькой иронией, но постоянно напоминал: “И все-таки они люди!” Ради уродливых марионеток, существующих в спектакле, жертвовать жизнью действительно глупо.

Вызов Дракону как честолюбивый порыв самонадеянного юнца? Но с обликом усталого и не очень юного Ланцелота такое тоже не очень стыкуется.

Ладно, примем это как условие игры. На пути к битве существует немало игровых моментов: Дракон продемонстрирует свою любовь к детям, потом под аккомпанемент виолончели сплет дуэтом с Ланцелотом “Песню о друге” (“Если радость на всех одна...”). Рука Дракона на плече Ланцелота, что еще можно представить, но рука Ланцелота на плече Дракона... Ох и неудобно, наверно,

Евгению Шварцу там, где он сейчас находится...

Перед поединком Дракон и Ланцелот перебрасывают друг другу шахматную доску, так, пасуясь, и пересекают зрительный зал, но мотив интеллектуального соперничества также исчезает вместе с ними. Далее следует грубый поединок, головы Дракона с грохотом летят вниз, затем разражается истерия глумления над поверженным “начальником”, вызывающая сегодняшние ассоциации, на которые режиссер, вероятно, и не рассчитывал.

В спектакле заявлен, на мой взгляд, ряд сильных мотивов, в общем, не противоречащих Шварцу, у которого живые, интересные, конфликтные герои — это всегда люди играющие. Как и говорилось, именно этим замечателен новоявленный Дракон — этакий продюсер шоу-бизнеса, требующий в жертву все новых и новых девушек. Страшнее тот, кто оказывается не способен на игру. Бургомистр Александра Сулимова в первом действии лицедействовал, притворяясь безумным, во втором он на полном серьезе закоснел в безумии власти, чем стал еще опаснее Дракона. Расправляясь с тираном, рискуешь породить еще более страшного злодея — один из мотивов спектакля. А если учесть, что Дракон внутри каждого из нас, то такая линия развития должна бы внушать тревогу. Как сказал бы современник Шварца Даниил Хармс: “И всем стало как-то не по себе”. Но почему-то не становится...

В спектакле была заявка на вполне актуальное пессимистическое высказывание: зло ярко и талантливо проявлено, добро безлико и

пассивно. Героев нынче нет, а если кто и дерзает, то в конечном итоге все равно превращается в дракона. И этому нечего противопоставить, поскольку любви тоже нет. И мы, люди, не изжившие в себе дракона, только Драконов во власти и заслуживаем. Но это, при желании, домосливаешь за режиссера, поскольку в спектакле все эти линии логически не построены, какую ни возьмешь — обрывается. И вот странный эффект — блистательный текст Евгения Шварца, почти полностью сохраненный, в спектакле не работает. Зритель явственно откликается только на реплику: “Все-таки он хоть и президент, а человек”.

Текст вступил в явное противоречие с действиями героев спектакля. И режиссер безгеройного времени Андрей Корионов это противоречие не преодолел. Не потому что так уж прекраснодушен автор, говоривший о преодолении внутренних “драконов”, в его пьесе как раз заложена возможность перерождения Ланцелота. Думается, режиссер не столько вступил с текстом в диалог, сколько поступил с ним насильственно, отдавая дань драконовским методам. Заявка была на сатирическую притчу, а в результате получилось довольно качественное шоу, вполне в духе Театра Ленсовета — с музыкой, танцами, переодеваниями, внешними эффектами. В принципе, тоже результат. Вопрос в том, насколько он характерен для творческой эволюции молодого режиссера.

Татьяна Коростелева

Ближний круг

Краткосрочные курсы любви

“Поздний час упоительной ночи” В. Красногорова¹ в Крымском академическом русском драматическом театре им. М. Горького

“В темном зале ресторана, среди веселья и обмана...” Под этот заезженный шлягер к респектабельному командировочному, который ужинает рассеянно и вяло, подсаживается незнакомая дама бальзаковского возраста. Да и дама ли? Скорее, просто ветреная искательница приключений или даже “ночная бабочка”, готовая подарить часок-другой торопливой любви первому встречному...

Стоит отметить, что сочинения известного российского драматурга Валентина Красногорова — частые гости на “горьковской”

сцене. Спектакли “Его донжуанский список”, “Комната невесты” полюбили симферопольским зрителям. А пьесы

¹ См. “Современная драматургия”, № 3, 2010 г. (“Легкое знакомство”).

“Свидания по средам”¹, “Нескромные желания”² и недавно поставленный “Поздний час упоительной ночи” автор предоставил для первого прочтения именно Крымскому театру им. Горького — не в последнюю очередь потому, что литературно-художественной части театра удалось наладить плодотворные контакты с ним и другими современными драматургами.

Кстати, в дни премьеры Валентин Самуилович и сам побывал в Крыму — личный визит стал закономерным итогом долгого заочного знакомства и успешного сотрудничества с театром. Увидел Красногоров и спектакли, поставленные по его пьесам. Как признался сам драматург, этого момента в любом театре он всегда ожидает “с некоторым страхом”:

“Конечно, театр не может поставить пьесу на сто процентов так, как ты хочешь. Однако раньше автора не только приглашали на премьеру — он участвовал и в репетициях. Увы, сейчас все это забыто. Мало того, что не приглашают — еще и тексты коверкают, порой даже вводят ненормативную лексику, чего я категорически не приемлю. Ужасно, когда смотришь собственную, дорогую тебе пьесу с чувством неприязни...”

На этот раз обошлось: все четыре “своих” спектакля, увиденные автором на четырех сценах театра, Валентину Самуиловичу понравились. Более того, худрук “горьковчан” Анатолий Новиков предложил Красногорову поставить в театре одну из его пьес. Это приглашение было принято, а над выбором пьесы автор еще должен будет подумать...

Но вернемся к премьере. На сцене на этот раз — всего два актера, один из которых по совместительству — еще и режиссер спектакля. В ходе репетиций Анатолий Бондаренко не раз говорил, что ставить спектакль и одновременно играть в нем — задача не из легких. Но он и его партнерша по спектаклю Людмила Федорова — не из тех актеров, которые ищут легких путей: их сценический дуэт, поначалу напоминая легкий, ничего не значащий разговор, буквально через минуту перерастает в блестящий драматичный поединок реплик, жестов, взглядов...

Не будем раскрывать интригу, добавим лишь, что лихо закрученная фабула пьесы у Валентина Красногорова всегда не цель, а

средство — чтобы зритель вместе с актерами поразмыслил о смысле бытия. И собственно — в том числе.

Этот спектакль — о любви. О том, что каждый из нас подсознательно ищет глубокого чувства и зачастую как огня боится его. О том, что многие прячутся от одиночества за работой или общественной деятельностью, навсегда поставив крест на желании встретить своего Единственного (или Единственную), а дипломированный психолог (именно такова профессия героя), выступающий с докладами на конференциях, порой не в состоянии разобраться в самом себе — такой вот парадокс!

Привычка к рутине, страх перед неизвестностью, перед тем, что тебя в очередной раз обманут, или, по меньшей мере, разочаруют, все больше парализуют наш мир. Мы вспоминаем о прошлом, строим планы на будущее, но как огня боимся настоящего — той жизни, которая происходит здесь и сейчас. И порой просто не в состоянии сделать первый, самый решительный шаг к своему счастью.

Стоит ли гореть любовным огнем, рискуя смертельно опалить душу? Может ли женщина сделать первый шаг навстречу любимому? Есть ли надежда стать счастливым в нашем рациональном мире? Уверена — эти вопросы хоть раз в жизни задавал себе каждый. Их задают друг другу и нам с вами и герои пьесы, мужчина и женщина, встретившиеся в полутемном зале гостиничного ресторана, чтобы пройти краткосрочные курсы любви...

Дуэтный спектакль — нелегкое испытание даже для самого опытного актера. Но это — и лучшая возможность показать зрителю все грани мастерства, глубину психологизма, амплитуду чувств. Признаюсь честно: въедливое желание рецензента обнаружить хоть какую-то шероховатость в происходящем на сцене действе растаяло без следа где-то минуте на десятой. В чем причина? Да в том, что спектакль “Поздний час упоительной ночи” — тот редкий случай, когда блестящий (не побоюсь этого слова) сценический материал получил достойное воплощение, когда слились воедино форма и содержание. Слили, чтобы вновь и вновь заставить нас думать и говорить о великом чувстве, равного которому в жизни человека не было, нет, и не будет...

Марина Гусарова

¹ Там же, № 3, 2006 г.

² Там же, № 1, 2008 г.

События

Татьяна Купченко

Тотальное погружение в настоящее

Местом пребывания фестиваля “Территория” этого года вновь стала Москва. Задуманный прежде всего как учебная площадка для студентов из провинциальных театральных вузов, фестиваль позволяет кое-чему поучиться и просто театральной публике, подышать воздухом мировой театральной жизни. В этом году фестиваль представлял в качестве темы и места учебы один из центров европейской культурной жизни — Берлин.

На афише немецкий мишка братается с русским медведем. А что подобное братание значит для российской театральной культуры? Немецкий театр — лидер сегодняшней мировой театральной жизни. Его острая социальность, резкие режиссерские приемы, радикальные сценические решения известны и нашей публике. Но собственно нашему театру прививка социальности, серьезного исследования проблем современности, совпадение с пульсом сегодняшнего дня, по признанию многих театральных критиков, по-прежнему насущно необходима. Берлин — город, часть которого тоже была пробуждена после социалистической спячки и включилась в буржуазную культурную жизнь. Однако прошлое стало для этого города богатой культурной почвой, объектом рефлексии и переосмысления, а к нему добавило и многокультурное настоящее, чего не произошло с кипящей жизнью капиталистической Москвы, пытающейся словно застыть в фантасмагорическом сне.

Для погружения в культурную жизнь Берлина организаторами была составлена чрезвычайно насыщенная программа. Всякий желающий полностью посетить все предложенные мероприятия должен был бы начинать свой день в 12 утра, а заканчивать в 12 ночи (а, может, и позже), как бы окунаясь в жизнь незнакомого города. В целом же происходящее состояло из нескольких больших блоков: кинопоказов немецких документальных фильмов, музыкальной программы, мастер-классов — и немецких и российских театральных деятелей (Милана Пешеля, Констанца Макрас, Ларса Айдингера, Евгения Миронова и Чулпан Хаматовой), лекций, спектаклей и читок современных немецких пьес.

Театральная программа началась с основа-

тельной лекции театроведа из Германии Томаса Ирмера (в переводе нашего знаменитого исследователя немецкого театра Владимира Колязина) “Новая немецкая драма” и созданного им фильма авторства о выдающемся драматурге XX столетия Хайнере Мюллере. Так была задана тема Восточного Берлина и его театрально-литературной жизни. Зрители увидели лицо живого классика, услышали его голос, побывали в его квартире, покружили с ним по городу, зашли в его театр. А заодно и оказались в Америке (неожиданное расширение пространства), где американские студенты пытались в силу своего воображения освоить абстрактные, напитанные культурными кодами старой Европы образы “Гамлет-машины”¹. И белая застывшая посмертная маска, в которую обратилось лицо навсегда ушедшего Хайнера Мюллера (с нее начинался и заканчивался фильм), стала как бы комедиантской маской, символом жизни, отданной театру.

И вот после такого вступления Томас Ирмер рассказал о том, что же случилось с немецким театром после смерти всемирно известного Мюллера, продолжателя традиций политической пьесы, какие герои сменили его на сцене современности. Все интересующиеся современным театром знают, что немецкий театр отличается острой социальностью, предельным вниманием к сегодняшнему дню, попыткой исследовать мировоззрение и позицию современников. Здесь, как и у нас в постперестроечные времена, не случилось драматургии, которая бы осмысляла эпоху “переворота”, как называли в Германии переход к капиталистической системе. Но постепенно сформировалась драматургия, рассказывающая о последствиях этого времени: мигрантах, социальном распаде, безработице. Для формирования “новой не-

¹ См.: “Современная драматургия”, № 2, 1993 г.

мецкой волны” понадобилась “искра из Англии”. Пьесы Сары Кейн, Кэрил Черчилл, Марка Равенхилла. Молодые немецкие драматурги сделали и другой важный выбор. Вечности они предпочли конкретную постановку, драматургический текст стал восприниматься не как факт литературы (история публикаций), а как факт театральной реальности (история постановок).

Человеком, который сделал новую немецкую драму знаменитой, стал режиссер Томас Остермайер. В 1996—1997 гг. молодой режиссер получил в свое распоряжение театр “Бараке”, по сути, экспериментальную площадку при “Дойчес театре”. Там начались эксперименты, призванные, по словам Ирмера, “протянуть пуповину к действительности, которую познать с помощью классической драматургии невозможно”. Томас Остермайер прославился постановками Сары Кейн, Марка Равенхилла и своего соотечественника Мариуса фон Майербурга. Однако ему принадлежат и очень успешные постановки по классической драматургии (“Нора” по Ибсену, “Синяя птица” по Метерлинку). Вниманию зрителей “Территория-2010” предложила остермаеировского “Гамлета”, кстати сказать, специально переведенного для этого Майербургом, так что связь современным театром налицо. Гамлет говорит простым, понятным нам языком. Во многом благодаря этому у Остермайера получился обжигающе современный спектакль о сегодняшнем дне.

Пожалуй, больше всего поражают начальные сцены спектакля. Остермайеровский Гамлет (Ларс Айдингер) начинает с ключевого монолога “Быть или не быть” (который потом читается еще два раза). И дальше — картинка мира, в котором он живет. Похороны отца, вырытая могила, в которую не хочет помещаться гроб, грязь (настоящая земля на сцене), дождь из шланга, вдова в черных очках и стильном плаще и тут же поминки, оказывающиеся на самом деле свадебным пиром. Тост с признанием в любви к вдове-невесте Клавдий пропевает на манер французской песенки о любви. Гости обжигаются едой из фастфуда, гротескно-некрасиво жрут, пачка рот, щеки, одежду, падая лицом в пластиковые тарелки. Этому бесконечно потребляющему (еду, любовь, удовольствие) миру Гамлет швыряет кусок могильной земли прямо на стол. До этого он

пытается залезть в отцовскую могилу падает на свежую землю лицом вниз, но все это не особенно помогает. Принц снимает свадьбу на домашнее видео (его проецируют шторы-занавес) и произносит монолог о самоубийстве — после такого жить нельзя. Его чисто физиологическое отвращение от происходящего передается и зрителям, но протест и неприятие действительности — только один из планов спектакля. Остермайер строит действие так, что все время приходится помнить о том, что перед нами актеры. Гертруда (Юдит Росмэр) снимает парик, очки и становится Офелией, призрак отца — это поднявший лицо от тарелки Клавдий: его лицо окровавлено, а не испачкано кетчупом. Пьеса “Мышеловка” лишь подчеркивает двойную игру, заданную с самого начала. Гамлет снимает толстинки, обнажается до трусов, надевает чулки с каблуками и становится Королевой. Действие 2,5-часового “Гамлета” разыгрывается между двумя полюсами — жизни и смерти, реальности и игры, пиршественного стола с занавесом из бус и свежeverытой могилой, над которой бесконечно идет дождь.

Эта картина погрязшего в грехе и косности мира была продолжена на читках пьес современных немецких авторов, которые словно наполнили материалом виртуозно выстроенную Остермайером оболочку. Читки на “Территории” напоминали скорее полноценные спектакли: актеры выходили в костюмах, была придумана сценография (и то и другое — из подручных материалов), выставлен свет, и только текст в руках актеров напоминал о том, что это читка. “Золотой дракон” Роланда Шиммельпфеннига — пьеса о мигрантах, бытовом и сексуальном насилии, хрупкости человеческого существования. Тема насилия и инстинкта, заставляющего убивать слабого или отличающегося от тебя, нового фашизма так или иначе присутствовала во всех пьесах программы (были показаны “Удар” Андреаса Файеля и Гезины Шмидт, “Помешательство” Фалька Рихтера, “Камень” Мариуса фон Майенбурга, “Черные девы” Феридуна Займоглу и Гюнтера Зенкеля). Но точки над “и” окончательно расставила жизнь. Показ Георга Жено по пьесе “Черные девы”, который проходил прямо в одном из скверов Москвы, начался с инцидента. Режиссеру пришлось утверждать текст пьесы прямо перед началом у мили-

ционеру, возмущенного публичным произнесением нецензурных слов на улице.

Театр и жизнь, улица стала темой спектакля хореографа Констанции Макрас. В ее “Аде на земле” подростки разных национальностей, живущие в одном дворе, танцуют брейк-данс и эстрадные танцы и рассказывают в документальных монологах о своей жизни. Поначалу кажется, что это еще один европейский довольно скучный социальный спектакль с давно известными историями, но потом обнаружилась ироничная нота (вроде мусульманской девочки, одетой в хиджаб в сочетании с костюмом Майкла Джексона), которая сделала происходящее смешным и веселым. Собственно танец стал одной из характеристик персонажей, он казался спонтанным и естественным, словно существовал вне заданных хореографом рамок.

И хотя на пресс-конференции создатели фестиваля говорили, что они против концепции event-культуры и очень ратуют за то, чтобы события их фестиваля воспринимались все вместе, приезд Римини-протокол в Москву может восприниматься как явление самодостаточное. Немецко-швейцарское объединение режиссеров, работающее в русле документального театра, в постановках которого принимают участие только непрофессиональные актеры, показало новый спектакль “Карл Маркс: “Капитал”, том 1” (режиссеры Хельгард Хауг и Даниэль Ветцель). Спектакль о нашей общей истории — социалистическом прошлом. Темой стала экономическая теория Маркса, изложенная в книге “Капитал”. В спектакле переплелись история книги и конкретных людей.

Участниками стали последний директор Института экономической теории ГДР, мечтающий создать новое научное издание “Капитала” Томас Кучински, преподаватель марксизма в Китае Йохен Нот, переводчица на русский Франциска Цверг, слепой собиратель пластинок Кристиан Спремберг, режиссер из Латвии Таливальдис Маргевич, бывший игрок и создатель экономической пирамиды Ральф Варнхольц. Все они рассказывают свои истории, так или иначе соприкасающиеся с “Капиталом”.

На сцене выстроен громадный книжный стеллаж, на полках которого собраны разные

издания “Капитала”, плакаты, социалистические вещицы, и на которых размещаются также участники спектакля. Зрительный зал также включают в действие. Нам раздают “Капитал” на немецком. В книжках желтым маркером выделены цитаты и аккуратно приклеен перевод. Эти цитаты становятся источниками личных историй. О том, может ли ребенок стать товаром, если ему грозит смерть, действительно ли можно купить каждого человека. Исполнители вывозят в тележках огромные тома издания “Капитала” для слепых и тут же шутят о том, как слепые представляют себе призраков: так же, как и неслепые, ведь и те и другие их никогда не видели. Тут же рассказывается об особенностях обучения русского языка (после шести лет мы не могли говорить), демонстрируется видео о сжигании денег (“у вас нет денег, которые вы бы хотели сжечь?”), повествуется о попытках избавиться от денег через игровые автоматы и скачки, призрачное обогащение и вложения через пирамиды (отдача капитала в управление некомпетентному незнакомцу), слепой проигрывает рекламные (“денежные”) песенки, пластинки с которыми собирает.

Парадоксы социалистической жизни: денег нет, а работы много, тогда можно было выбрать профессию, на которую можно жить и т. д. Все эти мелочи постепенно приводят к парадоксальному выводу: “Капитал” — очень современная книга. Развитое общество порождает противоположный своей сущности феномен. В современном городе можно жить, как охотнику-собирателю, подбирая на рынке выброшенные овощи и живя в брошенных домах. Общество, помешанное на деньгах, измеряющее все только ими, не может до конца осмыслить, что же это такое. В финале в телевикторине вроде “Кто хочет стать миллионером?” побеждает слепец, и это становится метафорой современного положения дел, игры на деньги вслепую. Чем больше денег, тем больше счастья на кону. Карл Маркс оказался чуть ли не единственным, кто создал философию денег, так востребованную в современном обществе, что его книги независимо от свежести переиздания продолжают жить внутри нас.

Татьяна Купченко

Мистика и жизнь

В Москве прошли мини-гастроли пермского театра “У моста”. Москвичи смогли увидеть два спектакля: знаменитую “Панночку” Нины Садур и увенчанного “Золотой маской” “Калеку с острова Инишман” Мартина Мак-Донаха. Наш журнал уже писал об этом театре. Но каждая новая встреча с ним — знаменательное событие.

Оба спектакля — визитные карточки театра. “Панночка” играется уже двадцать лет. За это время театральные триллер выдержал более 2500 представлений, сменил множество составов исполнителей (неизменным участником спектакля за все это время остался лишь актер Владимир Ильин, играющий роль старого казака Явтуха) и с двух с половиной часов с антрактом ужаслся до полутора.

До сих пор “Панночку” возят на театральные фестивали, и публика с замиранием сердца следит за тем, как философ Хома Брут приносит себя в жертву ненасытной ведьме. Мир реальный и потусторонний в спектакле соприкасаются друг с другом буквально. Их разделяют ворота — одновременно огораживающие двор казака Дороша (Сергей Мельников) и его дерзкой жены Хвеськи (Виктория Проскурина) и запирающие церковь, куда положили умершую панночку. Жизнелюбивый Хома Брут (Василий Скиданов) не прочь поволочиться за красивой-хозяйкой, выпить горилки и поговорить о чудесах Вселенной: как месяц натирают божьи ангелы, чтобы он светился каждую ночь, и отчего в мире чудес не стало. Когда панночка садится на него и скачет по лесам и долам, а затем умирает и призывает его читать молитвы над ней, Хома постепенно понимает, что все произошло неслучайно. Смешные и страшные истории о ведьмах, которыми так любят поугубить себя казаки на досуге, для них и правда, и неправда. Прекрасная земля, степи, звездные ночи имеют оборотную сторону — мир ведьм и чертей, которая требует расплаты за наслаждение жизнью. И Хома, и казаки это понимают. Оттого и ведут Хому на ночные церковные бдения с нечистой покойницей, жалея, но и не давая тому избежать страшной участи. Для них он уже носит печать связи с потусторонним. Постепенно его отдаленность от мира живых возрастает. Если первые две ночи

Хома еще надеется на возвращение к прежней жизни, то, идя на третью схватку, понимает, что обречен. Вернее, вдруг осознает, что его задача — закрыть черную дыру, вдруг открывшуюся в мире из-за того, что панночка не напилась вдоволь живой крови. Открывшийся потусторонний ход грозит смертью миру живых, а потому кто-то должен заткнуть его. И Хома решает, что этим человеком будет он. Поэтому бурсак снимает крест, делающий его невидимым для панночки, и отдается силам зла.

По-настоящему трогает финальный монолог Хома Брута. Приняв решение идти на смерть, он снимает с себя красивую казацкую одежду, которую подарили ему друзья. Эта одежда вместе с крестом и молитвой тоже была его оберегом — тем, что делали человеческие руки с любовью к человеку и жизни, прославляя радость, веселье. Особенно дороги Хоме сапоги, поэтому он не желает, чтобы и они стали добычей сил зла. Гораздо приятнее, если кто-нибудь наденет или просто посмотрит на них и вспомнит о непутевом философе. Этот наивный героизм, трогательность, искренность заставляют иначе посмотреть на героя: и от самого простого человека зависит благополучие на земле.

Театральные чудеса и ужасы, придуманные еще в 1988 году, когда был поставлен спектакль, работают до сих пор. Инфернальный красный цвет, дым, раскачивающийся гроб, полупрозрачная ведьмина одежда, внезапные резкие звуки пугают. Чувства задеты, и зритель воспринимает потусторонние сцены в ином ключе. Действие возвращается в реальный мир, и публика думает: ну, больше меня не испугаешь, все понятно. Но вот новая сцена, и страх возвращается.

Главный режиссер театра “У моста”, его создатель и вдохновитель Сергей Федотов всегда напоминает о том, что его театр —

мистический. Под “мистикой” здесь понимают особое мировоззрение, напоминающее об участии inferнальных сил повседневной жизни. И если в текстах Гоголя этот элемент не вызывает сомнений, то в абсурдистско-парадоксальных пьесах современного ирландского драматурга Мартина Мак-Донаха его можно выделить не сразу.

Напомним, что эпидемии постановок по пьесам Мак-Донаха в разных городах России мы обязаны именно Сергею Федотову. Поставив “Линенскую трилогию” (“Сиротливый Запад”¹, “Красавица из Линена”², “Череп из Коннемары”), он открыл нашему зрителю мир ирландской глубинки, наполненный тайнами и родовыми проклятиями, ничуть не менее пугающими. Чем у Шекспира. Персонажи макдонаховских пьес черствы и грубы. Они затеряны на краю земли и потеряли надежду на лучшую долю. “Черт” здесь вылезает от ощущения заброшенности и богооставленности. В такую дыру никто не заглядывает, значит, можно делать все, что угодно: мучить дочь, лишая ее личного счастья и превращая в сиделку, убивать в отместку мать, жену, издеваться над родным братом, выдумывая все новые и новые способы задеть его чувства, например, разбивать статуэтки, которые тот коллекционирует. Человеку для счастья, оказывается, очень нужно быть интересным и важным кому-то, видеть мир и предъявить себя миру, с гордостью, радостью, надеждой. Бог покинул жителей Линена, потому что они сами не верят, что нужны ему. Этот печальный и безнадежный мир, у жителей которого всегда наготове нож или ружье, рука так и тянется дать оплеуху, а губы произнести оскорбление, поразительно напоминает российскую глубинку. Например, героев фильма Кирилла Серебренникова “Юрьев день”, в котором снежное заброшенное пространство обладает способностью полностью поглощать человека, присваивать его душу.

Театр “У моста” поставил все пьесы Мак-Донаха (сейчас готовится к постановке “Лейтенант с острова Инишмор”³). “Калека с Инишмана” рассказывает о несчастном Билли, сироте, больном от рождения. Его родители — пьяницы, пытались утопить ре-

бенка, но утонули сами. Малыш же был спасен местным разносчиком сплетен и воспитан его тетками. Юный Билли влюбляется в Чуму Хелен, дикую девушку, умеющую общаться с окружающими только при помощи тумаков и шипков. Фактурная внешность больного заинтересовывает американских кинопродюсеров, и он едет сниматься в Америку, становясь таким делегатом никому не известного острова в большом мире. Но действительность оказывается не похожей на сказку. Финал у пьесы печальный.

Театр подобрал к Мак-Донаху разные ключи. С одной стороны, это абсурдистская комедия, исполненная черного юмора, с другой — психологическая драма. Действие происходит в очень реалистичных декорациях. Магазин теток Билли — старые деревянные стойки витрины, напоминающей буфет, тяжелые табуреты, стол, стены темного дерева. Убогая, давящая обстановка. Все предельно конкретно, жизненно, реалистично (даже когда речь заходит и о море и лодке, нам показывают ее нос). Болезнь Билли (Василий Скаданов) тоже трактована предельно конкретно — церебральный паралич. Возлюбленная Билли Хелен (Марина Бабошина) — девчонка-хулиганка с загибающимися сверху косичками и в коротком платьице. Тетки-чудачки, нелепо, карикатурно одетые (Марина Шилова и Ирина Молянова), сплетник Джоннипатинмайк (Иван Маленьких) в лохмотьях. На этом фоне возвращающийся из Америки Билли в ослепительно белом костюме выглядит как провозвестник новой жизни. И действительно, его способность прощать и любить выделяет его на фоне остальных не хуже белых одежд. Такой подход позволяет артистам создать острохарактерные гротесковые роли, целый ряд великолепных портретов жителей ирландской глубинки, ничуть не менее ярких и выпуклых, чем персонажи Гоголя.

Интересно, что, посетив Ирландию и побывав в местах жизни своих героев, театр понял: он угадал никогда ранее не виданную обстановку. Ну а мечта жителей ирландской глубинки сбылась — теперь туда началось настоящее паломничество поклонников творчества Мартина Мак-Донаха.

¹ “Современная драматургия”, № 3, 2005 г. (Ред.)

² Там же, № 4, 2000 г.

³ № 2, 2007 г.

Мастерская

Вадим Леванов: “Театр вошел в мою кровь, как вирус”

Беседу ведет Светлана Новикова

Вадим Леванов родился в Тольятти, окончил Литературный институт им. А. М. Горького. В 1999—2007 гг. был арт-директором международного фестиваля драматургии и современного искусства “Майские чтения”, основанного им в родном городе, а также организатором и редактором одноименного литературного альманаха, с 2001 по 2007-й — художественным руководителем театрального центра “Голосова, 20”. Леванов — автор более тридцати пьес, киносценариев, рассказов и эссе. Пьесы публиковались в журналах “Современная драматургия” (“Выглядки”, “Смерть Фирса” и “Шар братьев Монгольфье” — № 3, 1998 г., “Отель “Калифорния” — № 2, 2000 г. “...Золотая моя Москва!” и “Раздватори” — № 4, 2001 г., “Прощай, настройщик!” и “Чжи” — № 4, 2007 г.), “Сюжеты”, “Ставрополь-на-Волге — Город Тольятти”, “Самара и губерния”, “UBU” и “Missives” (Франция), альманахе “Майские чтения”, вестнике “Драма Поволжья”, коллективных сборниках “Одинокий русский писатель”, “Театр.doc”, “Ночь с театром”... На французском языке вышел сборник пьес “Courtes pieces” (издательство “Les Solitaires Intempestifs”, 2001). Постановки в Москве, Тольятти, Екатеринбурге, Элисте, Липецке, Саратове, Ханты-Мансийске, Клайпеде (Литва), Нанси (Франция) и др.

— Вадим, для меня вы — не просто талантливый драматург, а отец-основатель тольяттинской школы. Вы во многом формировали литературную и театрально-студийную жизнь своего города. А что сформировало вас? Кто был ориентиром в писательстве? В жизни?

— Трудно сказать конкретно — что. Наверное, то, прежде всего, что я попал в театр, и он, как вирус, вошел в мою кровь. Я рано познакомился с закулисным. И это был неоценимый опыт. Участь в школе, я подрабатывал монтировщиком декораций в тольяттинском театре кукол. А если говорить про ориентиры в профессии... Кто-то из моих знакомых литературоведов просветил меня некогда, что у каждого автора есть свой “доминантный автор”, и у меня таким автором оказался Антон Павлович Чехов. И это, думаю, действительно так и есть. В одном французском журнале, где была напечатана моя пьеса, было написано в послесловии примерно так: “Леванов паразитирует на теле Чехова” Меня очень позабавило это “в теле”. Так что мне нечего отпираться — Чехов был и остается для меня примером — и как писатель, и как человек. По-моему, Антон Павлович есть тот самый нищенский “сверхчеловек”, явленный в самой наичеловечнейшей форме. А еще я назвал бы Виктора Иосифовича Славкина как драматурга, тоже оказавшего на меня определенное воздействие. Я помню, как читал его пьесы в книжках “Современной драматургии” и получал потрясающее удовольствие!

— И по пьесам вашим видно, и в интервью вы говорили, что вас интересует — как актуальная тема — насилие. Меня тоже волнует рост агрессивности в окружающем пространстве. Был когда-то балканский фильм “Бочка пороха”, где агрессивный выброс одного человека передавался от него, через поступки, другому, от того — третьему и так далее. Мне кажется, что эта актуальнейшая проблема сегодняшнего общества. Что можно сделать с этим? Институт церкви работает недостаточно. В основном, на нравственное состояние общества влияют две вещи: школа и искусство. Но театр на ...дцатом месте. Можно ли усилить его роль? Что для

этого следует предпринять государству?

— Да, безусловно, насилия становится все больше в нашем обществе, им пронизаны все сферы, ужасают факты насилия в семье, по отношению к детям, старикам и т. д. В той же школе, которая, как вы говорите, должна влиять на нравственное состояние в обществе, насилие тоже процветает. Боюсь, что и искусство не способно влиять на какие-либо процессы, происходящие в обществе — прямо и непосредственно. Искусство всегда действует опосредованно. Но в том-то и дело, что это опосредованное влияние куда глубже, тоньше, воздействует через подсознательные какие-то процессы, а потому эффективнее в итоге. Поэтому, конечно же, необходима всесторонняя поддержка искусства вообще и театра в частности на государственном уровне! Современный театр, “новая драма” разговаривают со зрителем на современном языке, адекватном сознанию человека, нашего с вами современника — и это наиболее внятный и доходчивый язык, способный пробиться, достучаться до мозга и сердца. Пора понять, что только через искусство можно в итоге сформировать нравственно гармоничную личность. А сейчас государство, власть в долгу перед художниками... Наверное, лозунг “театр против насилия” выглядел бы нелепо... Но, возможно, поддержка театральных проектов, в которых исследуется тема насилия, отражение этой проблемы, осмысленное автором, было бы безусловно бесполезно.

— Что сейчас происходит с театром в Тольятти? И вообще с культурной жизнью города?

— В Тольятти три профессиональных театра и еще несколько полупрофессиональных, любительские я не беру в расчет в данном случае... К сожалению, на мой взгляд, в театральной жизни города происходит застой и стагнация. Качество постановок и репертуар — это прошлый век. От “новой драмы” отворачиваются — боятся. Увы, это печально! Заезжие режиссеры бесконечно ставят уже десятки раз ими поставленные в разных провинциальных городах спектакли — зарабатывают таким образом на хлеб свой насущный. Это порочная практика! Я бы выступил с инициативой провести “чистку” в режиссерской среде. Мне кажется, пора отобрать дипломы и запретить заниматься профессией определенному количеству так называемых режиссеров, кочующим по городам и весям с ограниченным набором штампов, которыми они и штампуют так называемые спектакли!.. Жуткая профанация! И на этом китче воспитываются целые поколения зрителей, которые, увы, представления не имеют, что такое на самом деле театр. У тольяттинских театров — “Колесо”, Молодежного драматического (бывший ТЮЗ) и театра кукол “Пилигрим” — огромный потенциал. Но у людей в голове модель театра середины прошлого века.

— Вы были завлитом театра “Колесо”. Удалось осуществить какие-нибудь свои идеи?

— Я не был завлитом, просто работал в литературной части, в качестве консультанта как бы. Было лестно ощущать себя таким Булгаковым во МХАТе, потому что на тот момент именно служба в театре позволяла мне как-то выживать. А еще у меня была смутная надежда, что на базе этого театра удастся создать что-то, какую-то экспериментальную площадку, делать как минимум читки, а в идеале — спектакли по самым ярким “новодрамовским” текстам. Но, увы, этим мечтаниям не суждено было сбыться! Руководство театра, хотя и относилось к моим мечтаниям благосклонно, но ничего не предпринимало. А может быть, я сам был недостаточно инициативен, я не умею пробивать свои идеи. Да еще у актеров — абсолютная инертность и отсутствие желания что-то делать, заниматься творчеством сверх тарифной сетки. В общем, я был разочарован. Мой контракт истек, и ни я, ни театр не изъявили желания его продлить. И тем не менее я очень благодарен театру “Колесо” за это время! За то, что в рамках фестиваля, проводимого театром, дважды удалось привезти и показать программы фестиваля “Новая драма”. Сейчас у меня гораздо чаще получают проекты вне города. Много езжу по городам и в России, и за рубежом, веду мастер-классы, осуществляю при любой возможности мой любимый театральный проект для детей, читаю что-то вроде лекций, постоянно участвую в многочисленных театральных фестивалях и т. д. Мне грустно, что в родном городе я востребован куда меньше, чем за его пределами.

— Николай Коляда говорит своим ученикам: не надо всем рваться в столицу. Многие драматурги из Тольятти уехали (Михаил Дурненков, Юрий Клавдиев, еще кто-то). Вы сознательно остаетесь в городе? Это позиция или так складывается жизнь?

— На тему отъезда из города я даже сделал специальный полудокументальный проект “Жить и умереть в Тольятти (Русском Детройте)”. Но это отдельная история. Из всех провинциальных городов люди всегда стремятся в столицы. Тольяттинцы почему-то больше предпочитают Санкт-Петербург. Наверное, это в какой-то степени нормально. Миша Дурненков, Юра Клавдиев, а еще Кира Малинина — уехали, да. Отчасти их отъезд связан с тем, что они нашли свою любовь в других городах: Юра — в Санкт-Петербурге, Кира — в Харькове. И я ничуть никого не осуждаю. Если творческий потенциал легче и полнее реализуется где-то, а не здесь — пусть так и будет! Но, к сожалению, городские власти не задумываются о том, что отток активной, креативной молодежи наносит городу невосполнимый ущерб. Моя профессия, к счастью, такова, что сейчас можно сидеть в самом глухом углу и заниматься ею дистанционно. И моя позиция осознанна. Я не хочу уезжать из города. И, наверное, не уеду, хотя зарекаться тоже не стоит — мало ли как сложится жизнь. Пока же мы — Вячеслав Дурненков и я — живем в городе Тольятти, который “воспет” в наших текстах как никакой, пожалуй, другой современный город. Это отмечают и литературоведы, между прочим. Я все еще не оставляю надежды на то, что в городе, который уже вошел в историю русского театра как одна из драматургических столиц страны, колыбель “тольяттинской школы” драматургии, возникнет и постоянная драматургическая лаборатория, и площадка для читок и спектаклей тольяттинских (и не только!) драматургов, и фестиваль современного театра.

— Я вижу, вы за серьезную реформу театра. Какими вы видите в идеале отношения государства и театра?

— Нужно что-то делать. Просто необходимо! Система русского репертуарного театра, возникшая в советское время, исчерпала себя. Репертуарный театр в большинстве своем, и особенно в провинции, давно перестал быть носителем духовных традиций русского театра, традиции русской психологической школы актерской игры, а превратился в развлекательный (и в этом смысле буржуазный) театр. Да, такой театр — “Бродвей для бедных” тоже, полагаю, имеет право на существование. Но не только такой! Театр во все времена был и храмом, и кафедрой, и трибуной, и лабораторией, а не только местом для приятного времяпровождения, развлечения, etc. Я сейчас не призываю разрушить все и немедленно. Но нужно искать выход! Нужно искать новых людей — управленцев, худруков, завлитов — с новым сознанием, давать возможность работать людям, для которых касса — не единственный бог. Нужно изменять в корне отношение государства к театральному процессу, не душить театр финансовыми удавками, ужасной системой отчетности и количественных показателей. Нужно создавать пространство, в котором могли бы возникать другие форматы театра — не только репертуарная модель. Нужно всячески и очень бережно и трепетно поддерживать ростки всего нового, что возникает в театральном процессе.

— Я знаю, что вы были гостем фестиваля “Текстура”. Что там было самым интересным для вас? Не слишком ли много вообще в России фестивалей? Они не копируют друг друга?

— Фестиваль “Текстура”¹ был очень насыщенным и интересным. Было много спектаклей, читок, дискуссий, фильмов. Для меня лично было много отрадного, начиная со спектаклей, которые, на мой взгляд, действительно являются событиями, и заканчивая призерами фестиваля — его театральной и драматургической программами, где победили действительно достойные. И вдвойне приятно, что это друзья и коллеги, чьи имена прочно связаны с движением “новая драма”. Помимо конкурсной программы фестиваля, лично для меня стал очень интересным проект “Человек.doc”. Это инновационный проект, совмещающий в себе “verbatim” и “stend-up”. Современные художники, поэты, режиссеры, философы вы-

¹ См. о нем также на с. 139.

ступают в роли самих себя, рассказывая про себя историю, но не импровизированную, а обработанную драматургом. Это чрезвычайно любопытно и, в каждом конкретном случае — будь то Александр Петлюра или Андрей Родионов, Олег Кулик или Ольга Дарфи — вопрос решается драматургом и режиссером по-своему. Это живой и актуальный проект, рассказывающий о действительных героях нашего времени.

Что касается количества фестивалей, то о дублировании и клонировании можно было бы говорить в других случаях — когда фестивальная концепция невнятна или формальна, когда на фестиваль привозятся не лучшие спектакли. В данном же случае уместнее говорить о том, чтобы фестивалей, посвященных сегодняшнему дню, современной драматургии и “новой драме” в частности, современной режиссуре — было больше.

— **У вас в 2010 году получился прямо-таки осенний марафон: “Любимовка” в Москве, “Текстура” в Перми, наконец, конференция по “новой драме” в Казани...**

— Я был приглашен в Казань (уже не впервые) на школу-семинар и международную научную конференцию “Современная российская и немецкая драма и театр”. Думаю, что ее организаторы, доцент кафедры зарубежной литературы Казанского университета Елена Шевченко, а также Татьяна Валентиновна Журчева, организатор конференций и семинаров по “новой драме” в Самарском университете, делают архиважные вещи. Благодаря их подвижничеству “новая драма” стала объектом исследования академической науки. Тексты, написанные авторами “новой драмы”, анализируются, изучаются, сопоставляются и между собой, и с драмой прошлых эпох. По текстам Вырыпаева, Курочкина, Богаева, Гришковца, Вячеслава и Михаила Дурненковых, Сигарева, Клавдиева, Пулинович и других авторов студенты и преподаватели, доценты и кандидаты пишут доклады, курсовые, дипломные, кандидатские работы. В определенном смысле академическая наука легитимизовала “новую драму”, всерьез взявшись изучать и осмыслять ее, чего не сделала текущая театральная критика, часть которой продолжает отрицать ее и как явление, и как движение. Мы с Вячеславом Дурненковым были приглашенными гостями конференции. Провели встречу со студентами и преподавателями казанских вузов, участниками конференции из разных городов России и Гиссенского университета им. Юстуса Либиха (давний партнер Казанского университета, студенты-слависты которого тоже писали курсовые и дипломные работы на темы “новой драмы”). Кроме того, в рамках школы-семинара гиссенский университетский театр “Фирс” показал два спектакля по моим пьесам “Раз, два, три” и “Что значит заслонить?”, переведенным на немецкий язык. (Было очень забавно, когда студент-актер родом из Мексики играл на немецком языке пьесу русского автора в постановке испанского режиссера.) Переводил же эти мои пьесы, как и ряд других (в рамках конференции был представлен фрагмент читки пьесы “Геронтофобия и др.” тоже на немецком), доктор Института славистики Гиссенского университета Ганс-Иоганн Бидерманн. Также в рамках конференции состоялись читки пьесы Вячеслава Дурненкова “В черном-черном городе” и моей — “Славянский базар”, сделанные актерами казанского Театра юного зрителя. Мы с Вячеславом участвовали также в круглом столе “Театр и современная драма: притяжение и отталкивание” вместе с театральным критиком, арт-директором Центра им. Мейерхольда Павлом Рудневым и критиком, заведующим литчастью Татарского национального театра им. Камала Ниязом Игламовым. После встреч с казанскими коллегами возникли идеи совместных проектов, которые, надеюсь, счастливо осуществляются.

— **И что теперь, после высоконаучной конференции, думаете о “новой драме” вы? Где границы “новой драмы”, отделяющие ее от просто современной пьесы?**

— Современная драматургия включает в себя все написанное ныне здравствующими авторами — нашими современниками. А это и Радзинский, и Петрушевская, и Славкин, Разумовская, Птушкина, Арбатова, Нина Садур, Галин, Гельман и, конечно, многие другие. Кто-то из них отошел от театра, но, думаю, не перестал быть драматургом, а кто-то продолжает писать пьесы. Есть и еще многие-многие авторы, которых я затруднился бы отнести к

движению “новая драма”. Есть, например, целая школа татарской драматургии — авторы, пишущие на родном языке. Et cetera. Подчеркиваю: “новая драма” — это движение. И отличающимися его признаками являются повышенный интерес к реалиям, нас окружающим, иными словами, к жизни, теперь и сейчас происходящей, к современному человеку со всеми его проблемами, интерес к социальности во всех ее проявлениях, порой самых негативных. Кроме того, “новая драма” (особенно на первых порах своего становления) активно протестовала против “нафталинового” — оторванного от жизни за его стенами — театра, против фальши и неправды актерского существования и т. д. “Новая драма” ратует за обновление языка театра, за адекватность сознанию современного зрителя. Поэтому не всякая пьеса, сегодня написанная, отвечает этим задачам, следовательно, не всякая пьеса относится к “новой драме”. Тут не идет речь о том, что “новая драма” — самое лучшее. Просто “новая драма” — это самый актуальный сегмент современности в драматургии, как мне кажется.

— **Вадим, я знаю вас как автора нежного, лирического, и как жесткого, способного показать очень страшную картину, вроде умирающих от голода детей в пьесе “Выглядки”. Есть ли у драматурга и у театра запретные темы?**

— Нет, у драматурга и театра не должно быть запретных тем. Тут речь идет о самоцензуре, наверное. У каждого автора свои границы, за которые он позволяет или не позволяет себе заходить. Свобода — это самоограничение. Но, вместе с тем, сейчас, по-моему, явно наблюдается в театре неохотное, что ли, обращение к темам политическим и религиозным. Я думаю, что накопившаяся за годы перестройки и после усталость от политики, от прямых публицистических высказываний в жизни, а также отсутствие гражданского общества и культуры политических высказываний, а еще и, возможно, генетический страх публичного гражданского высказывания — все вкуче — не вызывают у авторов желания писать политические тексты. С религией еще сложнее. Полуатеистическое, полурелигиозное сознание большинства художников тоже не способствует созданию глубоко осмысленных художественных произведений на эту тему.

— **Помню, что мы с вами, Вадим, познакомились, когда вы впервые приехали на фестиваль молодой драматургии “Любимовка”. Только не могу вспомнить, в каком это было году? А потом вы уже сами проводили “Майские чтения” и прочие фестивали в Тольятти. Что из практики “Любимовки” вы перенесли в свои проекты?**

— Боюсь оказаться неточным. По-моему, я был приглашен на одну из “Любимовок” году в 1994-м или 1995-м, но тогда не смог приехать просто потому, что не было денег. Но получил очень дорогое для меня и ценное письмо от Владимира Павловича Гуркина, в котором он весьма комплиментарно отзывался о моей пьесе и высказывал ряд конструктивных замечаний. Эта поддержка и внимание, которое Владимир Павлович проявил, написав большое письмо молодому автору — это очень дорогого стоит! Для меня это было тогда жизненно необходимо, это было очень, очень важно! И я навсегда благодарен ему за это! И сейчас, когда его уже нет с нами, я вспоминаю его с огромной любовью и благодарностью! По-моему, впервые я оказался на “Любимовке” в 1997 году. Это было, конечно, потрясающе здорово! Там я познакомился с людьми, которые стали для меня учителями, соратниками, товарищами — теперь уже ясно — на всю оставшуюся жизнь. “Любимовка” во многом сделала из меня того человека, которым я являюсь на сегодняшний день, стала для меня школой человека и драматурга! Я пытался и пытаюсь использовать опыт “Любимовки” для проведения фестивалей в Тольятти, для моей работы с детскими театральными проектами, etc. Принципы уважения и бережного отношения к молодым начинающим авторам, которые исповедовались и исповедуются в Любимовке до сих пор для меня безусловны. По мере сил я стараюсь помогать молодым авторам, поддерживать их, как некогда поддерживали меня.

Иван Вырыпаев: “Исполнять и играть — это разные вещи”

Беседу ведет Светлана Козлова

Драматург Иван Вырыпаев сейчас в России нечастый гость — живет и работает в Польше. В Пермь на фестиваль “Текстура” он приехал, чтобы выйти на сцену в спектакле по своей пьесе “Бытие № 2” и для того, чтобы получить специальный приз фестиваля “Имя”, и, как выяснилось на закрытии, Гран-при в номинации “Драматургия” за пьесу “Танец Дели”. А еще Иван вышел на дискуссионную площадку и “завел” аудиторию на обсуждение вопросов о “современном”. Потом он сказал: “Я, пожалуй, не припомню в Европе или в Москве такого существенного фестиваля, где обсуждались бы очень важные проблемы, велись споры о современном искусстве даже за столом в кафе, и где была бы такая концентрация актуальных людей”. Иван нашел время и для того, чтобы рассказать о том, что его волнует и чем он сейчас занимается.

— Иван, почему вы отказались от заявленной постановки пьесы Островского “Гроза” в Перми и свернули постановку своей пьесы “Танец Дели” в Москве?

— Я вынужден был пока отказаться от постановки “Грозы” в Перми. Не нашел актеров. Они не понимают смысла происходящего. По той же причине не смог сделать в “Практике” свою пьесу “Танец Дели”. Свернул проект. Дело не в том, что я недоволен артистами или у них отсутствует талант. Мне бы не хотелось, чтобы я выглядел таким автором: “Ах, вы не можете ставить мои тексты”. Не в этом дело. Нет. Сменился тип искусства. Стремительно сменилось восприятие. А мы не успеваем меняться. Нужно глобально по-другому работать — нужно *исполнять* текст. Актеры учились в другой системе, и они категорически не могут этого делать. Я только что поставил в Варшаве “Танец Дели”, в котором у меня работали лучшие актеры варшавского Национального театра, звезды. И у меня ничего не получилось. Три актера работали, а три — нет. Три возрастных актера не могут понять, что нужно делать. А вы знаете, что “Танец Дели” — это комедия? Я поставил в Варшаве текст так, что весь спектакль люди хохочут. Как постмодернистский прием. На этом строятся фильмы Тарантино. Может быть, я попробую сделать сам что-то подобное в кино, в стиле 40-х годов.

— Все говорят о смене языка театра, но все, кто это чувствует, пробивается к “новой речи” интуитивно, как по минному полю. Как вы ощущаете эти перемены?

— Самое главное, что изменилось — тот, кому мы сопереживаем. Раньше мы сопереживали Гамлету, а сегодня мы можем сопереживать только исполнителю, тому, кто исполняет роль Гамлета. В основе искусства лежит само исполнение: я вам показываю, как исполняю. Такой ход работает в фильмах Тарантино. Он исполняет жанр, показывает нам. Но я бы хотел уйти за пределы этого постмодернистского приема и сосредоточиться на моменте исполнения. Исполнять и играть — это разные вещи.

— А может ли быть актуальна классическая драматургия для “исполнения”?

— В театре вообще не должно быть ничего кроме современной драмы. Так устроен театр. До XX века никогда не ставили так много старых пьес. Театр — это язык, на котором мы говорим сейчас, такова природа этого искусства. И все же можно брать классику, можно взять текст Островского и сделать так, чтобы он зазвучал. Для этого нужны особого типа актеры. Наверное, я все же вернусь к Островскому. Но мне нужно больше времени. Я не могу быстро приехать и за два месяца поставить спектакль.

— Где же взять актеров “особого типа”? С этой проблемой не вы один сталкиваетесь.

¹ См. информацию о нем на с. 139

— Да, да, взять негде. В театральных школах их не готовят. Хотя система Станиславского для актера нового типа тоже подошла бы, только ее нужно по-другому понять. Станиславский говорил: нужно перевоплощаться в героя. Но я думаю, что это только прием, который был рассчитан на тот период времени. Станиславский был в таком же положении — его не устраивали актеры старой школы, и он воспитал своих. Я, к сожалению, на сегодняшний день не могу воспитать актера. Я точно знаю, каким бы я хотел его видеть. Но педагог — это совсем другая профессия, и я не могу взять на себя такую ответственность — взять курс и чему-то их учить. Сейчас я буду вести режиссуру в Варшаве, на режиссерском факультете. В этом я что-то начал понимать и могу научить. А актеры появятся. Это неизбежный процесс. Зритель заставит. Но пока все идет медленно, потому что и зрителю по инерции нравится старое искусство. Мало спроса на новое, но он уже есть.

— А не выйдет ли так, что новое будет раздавлено старым? Ведь театральные традиции в России очень сильны.

— Наша страна, конечно, очень сильно отстает в развитии, она очень инертна. Но эволюционный процесс неизбежен. Он связан с восприятием современного человека. Искусство сейчас уходит в You Tube, в другие ресурсы. Есть стереотип: “Сходи в театр и станешь культурным человеком”. Но так ли это? В театре сейчас очень мало настоящего и много мертвого. Мои друзья не ходят в театр, и представить, что я просто пойду в театр, тоже сложно. В настоящем театре все должно быть основано на твоём личном опыте, эмоциях. Спектакль — это должно быть сильное событие, как доза наркотика, как поход в рок-клуб. Поэтому есть отток молодых людей из театра. Но потребность в диалоге осталась. Вот чего по-настоящему и московскому, и провинциальному театру не хватает, так это искусства, которое вступает с людьми в диалог. Это не значит, что я буквально со сцены к вам обращаюсь, это значит, что весь спектакль к вам обращается. Именно эта потребность и заставит поменять структуру театра. Спрос сформирует предложение. Этот закон еще никто не отменял.

— Каков уровень развития современной драмы в России?

— Да не самый плохой. Я недавно был на конференции американских драматургов, и они рассказывали, что в Америке коммерческий спрос такой, что современный драматург может экспериментировать на каком-то чердаке на 50 мест. А если зал на 300 мест, то в него придет обыватель, так называемое “поколение голубоволосых”, то есть пенсионеров, которые красят волосы, и они потребуют, чтобы их развлекали. Американцам труднее. А у нас есть несколько площадок, где идет только современная пьеса — “Практика”, “Театр.doc” в Москве, “Сцена-Молот” в Перми. Другое дело — получается у них что-то или нет. На мой взгляд, получается далеко не все, и артисты иногда плохо играют. Но — это живой театр. Там идет спор, там есть движение. Таких театров, исследующих, вообще немного. И в Польше их мало, и в Германии.

— Иван, кем вы все-таки себя ощущаете — драматургом, режиссером, актером?

— Не надо писать столько слов. Если меня спрашивают — кто ты? Отвечаю: “Я драматург, я пишу пьесы”. Это единственное дело, которое я по-настоящему могу делать, которое я понимаю, которое приносит мне радость. Да, я снял два с половиной фильма и ставлю спектакли. Но ставлю спектакли по необходимости. Потому что есть только два режиссера, с которыми мы совпадаем — это Виктор Рыжаков и еще один режиссер из Бельгии, Галин Стоев. Но они не могут все время работать только с моими пьесами. Так что, я вынужден ставить. Вообще-то я перфекционист в любом деле. Я хочу все делать очень хорошо. Но это не помогает развиваться. Нужно уметь делать плохо. Только тогда, можно чему-то научиться.

Дмитрий Волкострелов: “Под каждый новый текст должна рождаться своя система”

Беседу ведет Мария Сизова

Долгий спор о том, нужна ли театру “новая драма”, постепенно сошел на нет. Каждая из выступающих сторон худо-бедно нашла свою правду. Антагонисты за-баррикадировались от “хроноса, космоса, эроса, расы, вируса” современных текстов прочной стеной инсценировок. Протагонисты же, напротив, соорудили собственные театральные стены Центра драматургии и режиссуры Михаила Рощина и Алексея Казанцева, “Театра. Дос”, “Практики”. Разнополярные театральные полюса так и не сошлись. И все бы ничего, плюрализм мнений в искусстве всегда хорош. Но что делать в данной ситуации молодым режиссерам, возвращенным на старой доброй классике, но стремящимся ставить пьесы собственных современников?

Эти и многие другие вопросы мне захотелось задать выпускнику Санкт-Петербургской Академии театрального искусства (курс-студия при Академическом Малом драматическом Театре — Театре Европы, художественный руководитель Л.А. Додин.), актеру театра и кино, режиссеру Дмитрию Волкострелову.

— Дмитрий, вы пять лет — с 2002-го по 2007-й жили в Санкт-Петербурге, учились на курсе Льва Абрамовича Додина, соответственно знаете всю “северную театральную кухню” изнутри. С чем связано затянувшееся неприятие современной драматургии? Ведь только в последние несколько лет, да и то точно, по одной, стали ставиться пьесы новых авторов: Михаила Дурненкова в Александринке, Юрия Клавдиева в “Приюте комедианта”, Василия Сигарева в “Балтдоме”, Ивана Вырыпаева в Молодежном театре на Фонтанке.

— Думаю, это связано с огромным разрывом между театром и новой драматургией в городе. В Питере практически нет читок, фестивалей, лаборатории современной пьесы. Пожалуй, один только “Он Театр”, и в этом безусловна заслуга организатора и руководителя проекта Милены Авимской. Она активно работает в заданном направлении, пытается связать драматургов с режиссерами, актерами. Но при всем при том, для меня очевидно, что в Петербурге отсутствуют молодые режиссеры, которым это интересно и которые действительно хотят этим заниматься. Большинство участников проекта безразлично относятся к современной драматургии. Им бы “что-то” сделать: современную пьесу, так современную пьесу, Володина, значит, Володина. Многое видно из качества показов и выбора пьес.

— **О качестве пьес. На лаборатории “Он Театр” часто сетовали на то, что причиной неудач многих постановок является “плохой” текст. Так ли это? И способна ли «новая драма» дать импульс молодому режиссеру?**

— Умение работать с текстом — часть нашей профессии, так же как и умение его выбирать. Если режиссер не способен брать на себя ответственность за принятое решение, значит, он еще или уже не состоялся в профессии. Это “не его”.

— **Все ли начинающие режиссеры должны проходить через “новодрамовские жернова”?**

— Я думаю, что да. Как можно существовать вне современных текстов, вне актуального искусства? Не интересоваться этим?

— **Заинтересованность тоже же из чего-то растет.**

— Из образования, не только академического, но и общего, широты кругозора, что ли, не академического, если о нашей Академии говорить, к сожалению, которое сегодня даже не предполагает разговора о новой драме, о современных художниках, хоть бы и о Дэмиэне Херсте, что ли. Понимаете, я “засланный казачок”. По прописке, по многим параметрам — москвич, хотя учился в Питере и очень многое взял из этого города. Мне были незнакомы проблемы моих коллег, связанные с простым незнанием современных драматургических

текстов. Уже будучи студентом московского Института культуры — первое место обучения — я пропустил через себя уйму текстов, сам участвовал в читках, следил за именами вновь появляющихся драматургов. Тогда, в конце 90-х, вообще казалось, что волна “новой драмы” захлестнет и изменит весь русский театр. Но не случилось ... И не только в театре, в стране в целом что-то важное так и не произошло. А потом эта практика заинтересованности “новой драмой” просто вошла в привычку. Поэтому на лаборатории “Он Театр” я не испытывал хтонического ужаса перед потоком незнакомого, непривычного материала. Просто повезло родиться в нужное время и в нужном месте. Что до Питера... Здесь для многих актуальным искусством является строительство “Охта-центра”. Но современность проявляется не только в этом. По крайней мере — это не самое лучшее ее проявление.

— **Питер не самое глухое место на свете. Если говорить о современном искусстве вообще, то есть “Центр Курехина”, “Loft проект “Этажи”...**

— Это несравнимо с московским движением. По большому счету, и в Москве-то мало что происходит. Но там есть “Винзавод”, “Арт-Стрелка”, “Гараж”, различные биеннале современного искусства, фотобиеннале. А фестивали? “NET”, “Территория”, “Любимовка”, Чеховский... Москва включена в контекст современного театра и современного искусства.

— **В Питере есть “Балтийский дом”.**

— Конечно, но это капля в море.

— **Может быть, “новая драма” просто не свойственна этому месту?**

— Не думаю. Скорее, это просто чисто питерское скептическое отношение ко всему московскому, вообще ко всему извне приходящему. Питер очень целостен и самодостаточен. На мой взгляд — слишком самодостаточен.

— **Но как режиссер вы ставите именно в этом “скептическом” городе.**

— В Питере ставлю, в Москве зарабатываю деньги. Просто здесь есть люди, которые хотят и могут делать это “по идейным соображениям”. Надеюсь, у нас хватит сил, времени, возможности из ничего сделать театр. Как мы сделали театр в “Июле”, не вложив ни копейки, с минимальными затратами. Но все это очень и очень не просто. По итогам лаборатории “Он Театра” Гарольд Стрелков пригласил некоторых режиссеров в театр Ленсовета. Мою “Запертую дверь” по пьесе Пряжко, получившую приз за лучшую режиссерскую работу, к постановке на малой сцене не взяли. И я понимаю, почему так произошло. Она — “неформат”. И очевидно, что именно то, что является неформатным для театра им. Ленсовета, мне и интересно. Я благодарен Гарольду Стрелкову, что он не пригласил меня к себе в театр. Потому как, если бы он это сделал, начался бы мучительный для нас обоих процесс “притирания” — для него как для художественного руководителя репертуарного театра, в котором нет места эксперименту, и для меня, начинающего режиссера, для которого вне эксперимента нет театра. Не знаю, что должно произойти в Петербурге, чтобы в нем появился современный театр.

— **О каком современном театре вы говорите? Постановки Жолдака, Люпы, Могучего — это не современный театр?**

— Да, эти режиссеры любопытны, конечно, что говорить. Мне у них иногда бывает интересно. Не всегда. У Люпы чаще всех. Ну и потом, перечисленные товарищи уже не одно десятилетие современны. Да, и заметьте, вы употребляете термин “постановки”, а “театр” — нет, потому как у них, за исключением разве что Могучего, нет целостной платформы. И здесь я сам себе противоречу, конечно, с одной стороны, отрицая такое образование как репертуарный театр и веря в жизнеспособность и необходимость “проектного”, а с другой, вероятно, подсознательно думая и мечтая о театре, как о едином и целостном образовании, где все мне было бы интересно, как, например, в “Новом Рижском”. А из работ молодых режиссеров, то, что я вижу, никакого отношения к современности не имеет. Например, театр “Мастерская”, при всем моем уважении к художественному руководителю — такая питер-

ская современность...

А вообще, как подумаю, что мы пару спектаклей сделали, и я тут уже на такие вопросы отвечаю — не по себе, честно говоря, становится. Я сам нахожусь сейчас в стадии формулирования. Надо дальше делать, работать. А так это все теоретизирование, не подкрепленное опытом, конечно.

— **В продолжение теоретических размышлений о новом театре. Какова в нем роль режиссера?**

— Сейчас мне роль режиссера кажется “дирижерской” (в кавычках, потому что в этом слове слышится “перст / палочка” указующая), что не по мне: все-таки у нас на подготовку программы времени больше, чем у музыкантов, да и актеры — не флейты). Главное — правильно настроиться, обнаружить нужную ноту в тексте, расслышать ее вместе с актерами и нефальшиво сыграть.

— **Последнее время в характерных кругах ходят разговоры о школе “новой драмы”? Что это такое, и чем она отличается от обычной работы мастера со студентами?**

— Ходят разговоры о “доковской” манере игры. Мне кажется, что все это очень условно. Существование актера определяется текстом, пьесой, с которой он работает. Например, существование Алены Старостиной в “Июле” диаметрально противоположно ее существованию в “Запертой двери”. Да и само понятие “документальной игры” немного притянутое. Недавно был на новом проекте “Театра дос” — “Человек дос”. Актриса от лица реального человека отвечала на вполне конкретные вопросы из зала. Но в процессе диалога я услышал, вернее, увидел сбив. Передо мной сидела не женщина, всю жизнь проработавшая на заводе, а все-таки актриса, которой хочется нравиться, умно и остроумно говорить (и это ей очень хорошо удавалось). Просто она переставала быть реальным, “документальным” человеком, начинала заигрывать с залом, предоставляла зрителю ожидаемые ответы.

— **Театр предполагает игру. Вы думаете, можно сыграть документальность? Написать — да, симитировать. Например, производственные драмы 70-х.**

— Мне кажется, к этому близки непрофессионалы. На “Территории” видел немецкий спектакль “Капитал”, выстроенный как череда историй взаимоотношений простых обывателей с книгой Карла Маркса. Очень убедительно — за счет того, что они не пытаются никому понравиться, ничего не строят из себя, просто говорят, говорят, говорят... И нам, профессионалам от театра, есть чему у них поучиться. По крайней мере — этой вот подлинности и достоверности.

— **А связанная с этой манерой “вербатимная” техника сбора и подачи материала?**

— Она очень полезна для актеров, так как зачастую в “этюдах на наблюдение” студенты хитрят и приносят мастеру эскизы, придуманные в раздевалке за час до показа.

— **Вы когда-нибудь делали собственный вербатимный проект?**

— Сам — нет. Но я активно в них участвовал. Сейчас, например, в Москве Руслан Маликов позвал меня работать в “Сквоты”. Это довольно любопытная история о жизни и творчестве группировки русских художников в девяностые: Валерий Кошляков, Авдей Тер-Оганьян и т. д.

— **А режиссеру нужно учиться ставить “новую драму”? Кирилл Серебренников, например, набрал целый курс молодых режиссеров, чтобы оснастить их умениями и навыками.**

— Да, и при этом ставит с ними “Каина” и “Героя нашего времени” на “Винзаводе”. И это правильно. Понимаете, режиссер должен хорошо чувствовать текст, неважно, старый или новый. Существуют неправильно прочитанные пьесы. И это очень субъективный момент. Просто нужно владеть разными языками. Нужно быть Протеем и актеру, и режиссеру. Волна режиссерского театра во многом осталась в XX веке. Сейчас пора заново учиться читать и понимать автора, а не переливать из пустого в порожнее, придумывая нелепые сюжеты. Прелесть современной драматургии в том, что не нужно придумывать концепций. Есть

возможность свежего взгляда.

— **Свежеиспеченный текст, не требующий “изобретения колеса”?**

— Да. Но это самое сложное. Убрать свои режиссерские амбиции, задачи и сверхзадачи и просто поставить текст, как он написан. Попытаться точно его прочитать. Расслышать.

— **Прочитать в формате читки?**

— Для начала. Например, на прошедшей “Любимовке” я ставил “Миссионеров” Павла Пряжко и постарался упразднить персонализацию актеров с персонажами. В пьесе восемь действующих лиц, мы же читали ее втроем, без разделения по ролям, с включением ремарок. Интересно, что в процессе мы занимались не собой, не своим героем, а текстом самим по себе. Это любопытно. Словом, пьеса очень радикальная, и читка ей соответствовала. Паше понравилось. Что уже неплохо.

— **А сколько живет читка? Один раз послушали, второй, а что дальше?**

— Читка, конечно, одноразовое явление. Это не спектакль, первое соприкосновение с текстом актеров, слушателей. Только уже потом режиссер может использовать ее как прием. В “Запертой двери” у нас это есть. Вся история “в центре”, целая сюжетная линия — читка, но дополненная визуальным рядом. Возможно и такое развитие.

— **Вы планируете дальше разрабатывать этот материал?**

— Хотелось бы, но пока не знаю, как решить данный текст. Четкого понимания пока нет, только намеки.

— **Это не первая ваша работа с текстами Пряжко, помимо того, у вас есть “Июль” Ивана Вырыпаева. Как вы выбираете авторов? Каковы критерии отбора?**

— Мне нравится, когда текст бросает вызов, заставляет постоянно думать, возвращает к себе. Пашины тексты я слушал на “Любимовке” — “Жизнь удалась”, читка Саши Вартанова. Еще раньше видел скандальную московскую постановку “Трусов” Елены Неvejeиной в Питере. Собственная работа была связана с читкой “Поля” в рамках лаборатории “Он Театр”. Честно говоря, я уже был готов взять этот текст к постановке, но тут Паша прислал мне “Запертую дверь”. Вспоминаю, что когда начал читать этот текст, на середине остановился и убежал по делам. Потом, засыпая, думал о нем. И как раз в этот момент у меня внезапно в мозгу как будто взорвалась электрическая лампочка. Может, это был сосуд? Не знаю. Ощущение не из приятных, но похоже было на щелчок, после которого я понял, что в состоянии ответить на этот вызов текста. Так родилась идея видеоряда.

С Ваней Вырыпаевым была долгая история. Хоть спектакль мы и выпустили в этом году, но работать над ним начали аж в 2007-м, страшно сказать. Это не значит, что мы три года репетировали. У нас были большие перерывы по году, по полгода. Алена привыкала к тексту, я искал решения. Было придумано очень много. Количество одной только музыки исчислялось часами. Шел принцип убирания всего лишнего. В итоге осталось только то, что должно быть.

— **Не боялись сравнения с вырыпаевской постановкой?**

— Если еще и этого бояться... У нас есть общие моменты. Оба текста читают женщины, что задается автором в первой ремарке. Но в целом наши истории разные. Мы с Аленой Старостиной размышляем о путях исполнения текста, выстраиваем наш актерско-режиссерский подтекст под основным, исполняемым ею текстом. Кроме того, затрагиваем очень серьезные для нас вопросы: размышляем об актерской природе. Что есть актер и режиссер? Каково влияние режиссера-автора на актера? Нужно ли это влияние? Как его преодолеть? Как с этим жить? Это переключается с годами нашего обучения у Льва Абрамовича, с методами работы над “Жизнью и судьбой”, поездкой в Освенцим, Норильск. Ванин текст очень сложный и разрушительный, деструктивный, и то, как Алена, с одной стороны, преодолевает эту деструктивность, а с другой — растворяется в тексте, “исчезает” вместе с ним — здорово.

— Премьера “Июля” в “Особняке” прошла весной 2010 года. Что сейчас с этим спектаклем? Почему его нет в репертуаре театра?

— Это связано с техническими накладками. Изначально предполагалось играть его на новой сцене в здании торгового центра рядом с Московским вокзалом. Руководитель проекта “Он Театр” Милена Авимская планировала использовать эту площадку как одну из основных, наравне со старой сценой театра “Буфф”. Но хозяин здания решил, что гораздо выгоднее сделать из нее фитнес-кафе. И он как собственник — прав. Ведь в нашей стране подобная практика не поддерживается государством, в отличие от США, где культурная благотворительность выгодна меценату. Так что теперь нам придется снова проситься в “Особняк”, а это немного проблематично, поскольку, по мнению художественного совета театра, “Июль” — “неформат”. Последнее слово за Дмитрием Поднозовым. Посмотрим.

С “Запертой дверью” та же история. Мы планировали играть ее в “буфе”, но там опять какие-то накладки с помещением. Теперь спектакль с декабря идет в ТЮЗе. Такая информация.

— А кто тебе кажется интересным из современных драматургов?

— Помимо этих двух — Юрий Клавдиев, который до конца, как мне кажется, режиссерски не раскрыт. Настя Брауэр в этом году дебютировала на “Любимовке” с интересным текстом, который, мне кажется, есть куда усложнять. Да и не только про новую драму мысли, про современную прозу тоже. Сейчас думаю, работать над эпическим циклом из коротких пьес “Shoot/ Get treasure/ Repeat” Марка Равенхилла. Надеюсь, все получится в Петербурге. Здесь новая совсем неразработанная почва. Есть над чем и с кем работать. И это главное. А вопрос “где?” мы уж как-нибудь решим самостоятельно.

Я нахожусь во внутреннем дискурсе с Ваней Вырыпаевым: он в Перми говорил о том, что существует классическая школа, по которой можно проанализировать и разобрать любую пьесу. Я же учился по такому принципу: событийный ряд, действенный анализ. Как режиссер я в этом не уверен. Под каждый новый текст должна рождаться своя система.

“Режиссер больше не бог, и автор — живой!”

Арт-проект “Остановка на Беговой” до последнего времени полностью оправдывал свое название: собираясь в Центре драматургии и режиссуры, театральные деятели вдумчиво, не спеша вели беседы о новых веяниях, обменивались идеями, читали пьесы, обсуждали творческие проекты. Но вот драматург Максим Курочкин, встретившись здесь с режиссером Михаилом Угаровым, в ходе дискуссии о совместной работе автора и постановщика над пьесой, разогнался до таких космических скоростей, что, казалось, еще немного, и этот творческий тандем разбежится окончательно. Модератору диспута, критику Григорию Заславскому пришлось проявить изрядную дипломатичность, чтобы этого не случилось. Ведь начиналось-то все довольно тихо-мирно...

Г. Заславский. Максим, вы писали когда-нибудь специально для Михаила?

М. Курочкин. Я, конечно, писал бы для него, если бы не писал для себя! И я был счастлив, работая у себя на кухне над “Трансфером”¹, которого затем поставил Михаил, и счастлив... кусками. Но, хотел бы заметить, несмотря на то, что Михаил — самый пластичный ум, который я когда-либо встречал, режиссура его сильно испортила.

Г. З. А власть вообще портит — это я по себе знаю!

М. К. Но его испортила больше всех...

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2004 г.

Г. З. А не задает ли он, читая твою пьесу, вопрос: ты про что написал?

М. К. Миша — может. И для меня это в радость — это помогает. Например, для спектакля он мне придумал три сцены, и как автору мне это не оскорбительно. Миша держит в руках смысловую гроздь спектакля и не допускает в ней гнилых ягод.

М. Угаров. “Ты про что написал?” — плохой вопрос, и каждый автор это знает. А еще я не люблю того, как навязываются в кино отношения режиссера и сценариста. Особенно когда режиссер после вписывает себя в титры в качестве автора. Ты чё, писатель? Я этого никак не пойму — ситуация сродни той, когда заказчик вдруг начинает шить сам себе костюм и получает в итоге один рукав длиннее другого. В этом отношении театр более творческая организация, нежели кино. Я в этом убедился, когда мы снимали фильм по моей пьесе “Голуби”¹...

М. К. (от волнения сильно заикается). Любая пьеса — это осколок неудачи, конспект поражения...

М. У. ...и вот я вспоминаю, как на съемках фильма нашу группу провожали деревенские ребяташки. “Вот идут голуби!” — кричали они вслед актерам. “А вот идет царь голубей!” — это про режиссера. Наконец, после паузы, и мне, автору, подобрали определение: “Вот идет бог голубей!” Так я и осознал роль автора. (Смеется.)

Г. З. А как режиссер Угаров работает с текстом Угарова? Это же реальное раздвоение!

М. У. Конфликт очень тяжелый — порой действительно кажется, что у меня раздвоение личности. Ведь автор — это невротик с сильно развитым чувством вины, о котором хорошо говорил Андрей Родионов: “Чувство вины необходимо, как маленький рост для танкиста”. А вот режиссер — психотик. И если автор все время твердит: “Я виноват...”, то режиссер в этой же ситуации добавляет: “Ты виноват! Ты! Ты! Ты!” При этом режиссер — это человек, который принимает решение за всех. И это вечная каторга — опасно “подвисать”, нельзя быть не готовым к ответственности. Ведь кто хозяин ситуации? Как и в любой семье — хозяин тот, кто принимает решение, кем бы он ни был. Это и склад характера, и стиль жизни. В то время как в фазе автора я очень тихий, мягкий, интеллигентный человек!

Но когда ставишь спектакль по собственному тексту, нередко думаешь: какой м...к вот это написал? Но это совсем еще не значит, что текст плохой, просто что-то не сложилось во время репетиции. Может, игра актеров, или что-то другое. Когда все складывается — значит, все хороши, и текст, и спектакль. И эти вот качели возникают постоянно, и не от тебя их положение зависит. Правда, при этом очень сложно быть в фазе автора, но режиссером — еще хуже! Хотя режиссер — не хитрая профессия, но на автора очень много позора выпадает. Максим даже как-то говорил, что позор — его любимый жанр, но это он его себе нагло присваивает. Первому ведь проще: все знают, что, например, тебе плохо, но ты приходишь в театр и включаешься в работу, это помогает. А у автора так не бывает, он может месяц просидеть над пустой страницей, не написав ни строчки. Хотя эти два состояния не сравнимы: для режиссера, например, самая страшная вещь — это смотреть свой спектакль. Это чудовищно! Это шизофрения чистой воды! Это нужно снимать документалистам — я как-то в Пятигорске наблюдал со стороны, как режиссер смотрит свой спектакль. Это страшно! И самое страшное в этой ситуации, что ты уже ничего не можешь изменить. Тебе остается только посылать на сцену какие-то флюиды, но ведь кто-то в них верит, а кто-то и нет. А снимать это надо для того, чтобы показать и предостеречь молодежь — не ходите в режиссеры! Хотя весь XX век прошел под знаком, что режиссер — автор спектакля. Это не правильно, и мне очень их жалко...

Г. З. А как же сейчас?

М. У. Сейчас автор — театр! Это я для себя так формулирую. В XX веке режиссер был богом, а сейчас он просто медиум, ведь спектакль — это коллективное действие, в котором ре-

¹ Там же, № 3-4, 1993 г.

жиссер не начальник никому, тем более актеру. Сегодня складывается ситуация, когда один, режиссер, спрашивает: есть художественные задачи, как их решить? И второй — актер, берется их решать. Примерно такие же отношения строятся между режиссером и автором. Ведь в тексте, как в матрице, уже записана вся режиссура, и задача режиссера — ее вычитать в меру своего таланта. Главное — не торопиться, тогда и спектакль сложится. При этом я очень люблю, когда выходят спектакли, не похожие на другие...

Г. З. Но есть же понятие “режиссерский стиль”...

М. У. Да, есть режиссеры, которые занимаются воспроизведением своего товарного стиля. Они очень узнаваемы, и поэтому очень боятся не вписаться в этот товар. Но это уже не искусство, а сфера производства. Я же в своей работе оперирую тупыми карательными режиссерскими мыслями...

М. К. (*больше в сторону*). ...раньше таких “телег” он себе не позволял...

М. У. (*не обращая внимания*). Например, в пьесе есть эпизод со стариками, но чтобы их ввести в спектакль, мне для них нужна отдельно прописанная линия, под которую я могу притянуть в постановку старых актеров — просто мелочи играть обидно каждому, вот Максиму и приходится прописывать сцены для актеров второго плана. Или, например, мне в спектакле в действии нужен перерыв — вещь техническая, но я ставлю эту задачу Максиму, и он решает ее уже творчески, пишет мне еще одну сцену...

М. К. Вот сказал бы кто-то подобное Угарову году в 95-м, как бы он негодовал! Хотя вся эта техника имеет место, если для этого есть смысл — я ленивый драматург, и прекрасно понимаю, что где-то что-то не дописал, не дотянул. Это, конечно, не мотивация — мол, во время репетиции можно втиснуть еще какие-то смыслы...

Еще у меня есть несогласие с Мишиной позицией (*от волнения начинает ритмично рубить рукой по столу*) — он постоянно заигрывается в гуманного режиссера, он не выдавлиывает из актера необходимого. В итоге они играют все хуже, и тогда я прошу радикально поменять состав. Тогда, считаю, пьеса выйдет лучше.

М. У. Да не стучи ты! (*Хватает Курочкина за руку, тот убирает руки со стола и, закатав рукава, начинает яростно расчесывать предплечья*.) Он потребовал снять двух актеров, и я сказал: надо считаться с авторской позицией. Хотя у Максима есть системная ошибка — он не верит в процесс. В этом плане я делю людей на киношных и театральных. Я — театральный, а киношники — они не верят в процесс. Максим может на репетиции сказать актеру: ты плохо это делаешь! А я не могу — я должен сделать так, чтобы он сам это понял. Вот тогда только будет результат! Максим этого не понимает!..

М. К. Я отказываюсь это понимать! Это византийщина какая-то! Зачем выстраивать конструкции? Надо прямо говорить всю правду, а Миша как бильярдист — все какими-то боковыми ударами пытается этого достичь, в итоге и сам запутывается. А надо убирать эту шелуху!

М. У. Тогда я получу другой результат — тихое бойкотирование. Зачем мне это нужно?

М. К. Миша никогда не фиксирует результат, и поэтому на каждой репетиции все приходится начинать заново. В итоге это не ведет к глубине, мы оказываемся в зоне усредненного прочтения.

Г. З. Не ссорьтесь!

Зал. Пусть поссорятся!!!

Г. З. Тогда не будет премьеры! А я этого не хочу! И не думал, что этот конфликт выльется прямо здесь...

М. У. (*невозмутимо*). Ничего подобного — с началом репетиций работа режиссера с автором уже, по большому счету, завершена...

Г. З. И начинается работа над ошибками...

М. У. Да! Но вот как мы работали над “Трансфером”? Прочитав пьесу, я составил 50 вопросов и выслал их Курочкину. Он их снимал. Если нет — я писал еще. Нас всех как учили: автор мертв. А он, оказывается, живой, с ним можно общаться. И даже актеры могут с ним заключать договор против режиссера.

Г. З. То есть в театре появились два активных центра?

М. У. Ну, автор здесь ставит вопрос: “Что?”, а режиссер: “Как?”, поэтому тут конфликта нет, хотя актеры и пытаются нас постоянно сравнить...

Г. З. Что при этом вообще изменилось в театре?

М. У. Произошла смена эпох. Авторский режиссерский театр исчерпал себя. Эта модель уже не интересна, хотя где-то еще и существует. Но это уже вопрос вкуса.

Сейчас важно смысловое высказывание на театре, а не интерпретация: Гамлет такой, или Гамлет сякой. Мне интересен текст.

Г. З. Но вот Фокин экспериментирует, заказал Леванову текст как раз про Гамлета...

М. У. Ну и получился у них кентавр: туловище одно, голова другая. А в итоге ни то, ни другое...

Г. З. Такой подход оказывается смертью для многих проектов. Это происходит от недоверия к новому слову?

М. У. Для этого мы и создали творческую лабораторию в Ясной Поляне, где и работаем без всяких начальников. Можно работать на взаимное обогащение, а не по схеме начальник — подчиненный. Ведь режиссеру сегодня нечего сказать: он может прекрасно, но механически манипулировать в театре, при этом смысловое наполнение у него — нулевое. Изобретательность сегодня уже не интересна — это было актуально лет двадцать назад. То же и с актерами — сейчас интересно, когда из них выползает живой человек. А высокопрофессиональные — не интересуют.

Г. З. Таких профессионалов сейчас просто нет. А авторы есть?

М. У. Пьес, точно, много, я их читаю без конца. А работаю с ними...

Вот три года назад прочел пьесу Курочкина и... отложил. Сейчас опять перечел, позвонил ему и говорю: прошло три года, твоя пьеса окончательно сгнила и ее можно, наконец, показывать публике. То есть, сначала я не понимаю, что он сделал, и лишь время спустя точно знаю — то, что он написал, попадет в цель.

Г. З. И все-таки, как вы стали режиссером?

М. У. Я написал пьесу “ОбломOff” по заказу МХАТа и очень хотел, чтобы ее поставили именно на этой сцене — мне было важно получить эти “погончики”. Но тут умер Ефремов, и все там пошло по новой... Ах, так! Попробую сам, решил. Пришел в ЦДР и сказал: я не знаю, как это делать, но знаю, как это надо. И объяснили в итоге, как делать не надо. Тогда я представлял себе зрителя с позиции, какой бы спектакль я хотел увидеть: чтобы был потрясен, чтобы заплакал... А вся эта мейерхольдовщина, увлечение формой — это в прошлом.

Г. З. Но тогда это был запрос времени. Сейчас такой есть?

М. У. Сейчас есть запрос на фриков. Вот есть Пряжко — автор-фрик. Есть Гай-Германика, с которой я как-то разговаривал, и она в припадке искренности призналась, что устала быть шутком, клоуном. “А зачем же ты это делаешь?” — спрашиваю. “А я,— говорит, — чувствую запрос на фрика-режиссера, фрика-актера...” И это, заметьте, хорошо помогает продвигаться по карьерной лестнице: взял на руки собачку, выкрасил волосы зеленкой — все, уже можно в кадр...

Подготовил к печати Сергей Лебедев

Теория

Татьяна Журчева

От “новой драмы” к “новой драме-2”:
СМЕРТЬ ТРАГИКОМЕДИИ*(постановка проблемы)*

“Все рухнуло. Это все на меня рухнуло.
И открылся пустырь. Ржавая проволока, битый кирпич...”
А. Володин, “Блондинка”

“Земля была замусоренная, уродливая. Консервные банки,
кучья газет, мотки проволоки валялись на ней. Между
черными покосившимися столбами были протянуты веревки,
на них висело серое белье. Старик в белой одежде
вглядывался в панораму давних человеческих бедствий...”
А. Володин, “Осенний марафон”

Современное литературо- и театроведение и даже в какой-то степени само театральное искусство уже почти освоились в пространстве между “новой драмой” (начала XX века) и “новой драмой” (начала XXI). Даже нарочитый повтор термина перестал раздражать критиков и практически уже не нуждается в объяснении — прижился. “Новая драма-2” обросла не только рецензиями на спектакли и радикальными статьями в “НЛО”, “Современной драматургии”, на интернет-сайтах, но и серьезными исследованиями. Однако научное осмысление этого феномена только еще начинается и носит пока достаточно локальный характер.

Конечно, все мы задумываемся о генезисе современной “новой драмы” и о тех извилистых путях, которые привели к ней нынешний театр. Однако пути эти видятся нам еще не вполне ясно, направление художественной эволюции намечается пунктиром. Точнее — пунктирами, поскольку каждый исследователь задает свою логику, предлагает свой угол зрения. Я намерена добавить еще одну пунктирную линию к уже имеющимся и предложить еще одну попытку связать два порубежья и две “новые драмы”.

Как явствует из заглавия статьи, точкой отсчета я выбрала трагикомедию. А точнее — трагикомическое. Потому что трагикомедия в XX столетии редко реализуется в четких жанровых формах (примеров более или менее точного воплощения жанра мы не много найдем в конкретной художественной практике). Она воплощается скорее на уровне

мировоззрения, миропонимания, или, как это формулирует И. Рацкий (автор соответствующих статей в КЛЭ и Театральной энциклопедии) — как “трагикомическое мироощущение” [2, 593]¹, а Т. Свербилова (автор одного из самых первых опытов осмысления отечественной трагикомедии) вводит понятие “трагикомического пафоса”, ставя тем самым трагикомедию и трагикомическое в один ряд с трагедией и трагическим, комедией и комическим и т. д. [4, 14]

Сам факт обращения к трагикомическому в связи с “новой драмой” сегодня уже не вызывает, как мне кажется, вопросов. Однако некоторые пояснения, видимо, все-таки необходимы.

Смешение высокого и низкого, серьезного и смешного, трагического и комического обнаруживается в разные времена в течение многотысячелетней истории европейского искусства. Однако самостоятельная и полноценная художественная жизнь трагикомедии начинается на рубеже XIX и XX веков, в эпоху особенно глубокого духовного кризиса, переживаемого европейским сознанием и связанного с тем, что противостояние человека и мира достигло в этот период своей кульминационной точки. Это противостояние, неразрешенное и неразрешимое в пределах жизни уже нескольких поколений, сформировало особый тип личности и особый тип личностного сознания — пограничный, находящийся в пограничной ситуации и сформированный этой ситуацией. В том смысле, как об этом писал К. Ясперс: “Мы

¹ Список источников см. в конце статьи.

всегда в ситуации. Я могу работать, чтобы изменить ее. Но существуют пограничные ситуации, которые всегда остаются тем, что они есть; я должен умереть, я должен страдать, я должен бороться, я подвержен случаю, я неизбежно становлюсь виновным. Пограничные ситуации наряду с удивлением и сомнением являются источником философии. Мы реагируем на пограничные ситуации маскировкой или отчаянием, сопровождающим восстановление нашего самобытия (самосознания)” [3, 347—348].

С идеей пограничности, неукорененности человеческого сознания, несомненно, соотносится и определение трагикомедии и трагикомического, каким оно сложилось в отечественном литературоведении во второй половине XX века: “В основе трагикомедии определенное — трагикомическое — мироощущение, которое всегда связано с чувством относительности существующих критериев жизни. Трагикомическое восприятие не признает абсолютного вообще. Субъективное здесь может видеться объективным и наоборот. <...> Характер почти независим от обстоятельств, равно как и события автономны от действий героя” [2, 593].

Трагикомедия, подобно высокой трагедии, изображает человека в пограничной ситуации, когда должно в полной мере проявиться его самосознание. Однако трагический герой, осознавая безысходность ситуации, продолжает по собственной воле действовать, чтобы ее изменить, чтобы преодолеть пограничность, размытость критериев добра и зла. В трагикомедии прямое взаимодействие человека с ситуацией нарушено. Человек пассивен по отношению к ситуации, в которую он попадает. Причем именно пассивность (минус-поступок) зачастую оказывается единственным возможным для героя действием, то есть действием положительным, не несущим в себе негативного смысла. Активность же (собственно поступок), напротив, почти неизменно приводит к самым плачевным результатам. Вспомним ставшие уже хрестоматийными чеховские и горьковские пьесы. При всем различии художественных систем этих двух авторов, при всей разнице миропонимания и мировоззрения, в драматургии их многое объединяет. В частности, бесконечное многоговорение, многословие их пьес при крайне малой событийности. Герои Чехова ждут, страдают, надеются

но не действуют. А если совершается поступок, то он влечет за собой самые дурные последствия. Например, в “Трех сестрах” самый действенный и деятельный персонаж — Наташа, которая целенаправленно, через цепь поступков завладевает прозоровским домом, а в конце сообщает, что намерена вырубить еловую аллею — своеобразный символ этого дома. Но, разрушая чужой мир, она хотя бы пытается создать свой собственный. Что касается всех остальных, то лучше бы они вообще ничего не делали, так как любое их деяние — во зло не только окружающим, но и им самим. Например, Андрей женится на Наташе, чтобы потом уже окончательно потерять всякую способность к каким-либо поступкам. Даже главное для всей мировой литературы событие — любовь — здесь не плодотворно, а разрушительно. Так можно продолжать практически о каждом из героев и этой пьесы, и других чеховских пьес. Горький полемически по отношению к Чехову декларировал “нужду в героическом”, искал и пытался воплотить образ человека-делателя, способного преобразовать мир, однако программные свои пьесы — “На дне” и “Дачники” — написал о людях, которые обречены на бездействие как объективными обстоятельствами жизни, так и субъективными обстоятельствами собственной души. Эта бессобытийность концептуальна, она логически следует из экзистенциальной природы конфликта “новой драмы” *того* порубежья. Человек новой драмы — не герой. Не потому что он плох, а потому что он зауряден, такой как все. Поэтому он по определению не может переустроить мир, он может только рефлексировать.

В этом суть трагикомической ситуации, которая требует самопознания как единственно возможного способа самореализации личности, ибо действие, во-первых, несовместимо с самопознанием (мешает ему), во-вторых, становится ненужным, бессмысленным, несущим в себе заведомое зло. При этом мысль о смещении и размывании в трагикомедии объективных и безусловных критериев добра и зла требует уточнения. Искусство рубежа XIX—XX веков все еще зиждется на классических представлениях о мировой гармонии, которая отнята у человека, но она есть, или, по крайней мере, была. И человек живет в тоске по утраченному раю (“В Москву, в Москву!”, вишневый сад) или

¹ Равно как и самопознание мешает действию. “Так трусами нас делает раздумье”, — признается шекспировский Гамлет. Герой пьесы А. Вампилова “Прощание в июне” заявляет: “Или жить, или размышлять о жизни — одно из двух. <...> На то и на другое времени не хватит”.

с несбыточной надеждой на его обретение (ангелы и небо в алмазах или “прекрасная новая жизнь” через 200—300 лет). Конец “эпохи гуманизма”, которой предрекала вся порубежная европейская философия, еще не наступил. Поэтому человек, как бы ни был он обыкновением, зауряден, погружен в быт, по-прежнему остается мерой всех вещей. Как бы в противовес тому, что изображаемый мир свидетельствует о постоянном попрании этой единственной ценности, о том, что именно человеческая жизнь в объективной действительности значит бесконечно мало.

Дальнейшее развитие трагикомедии в отечественной драматургии продолжается именно по этой логике. Трагикомедия заступает место трагедии в новой исторической и эстетической ситуации, которую очень образно описал И. Анненский в своей статье “Драма на дне”: “Самое *Дно* Горького, как элемент трагедии, не представляет никакой новости. Это старинная *судьба*, <...> которая когда-то вырвала глаза Эдипу и задушила Дездемону. <...> Прежде судьба выбирала себе царственные жертвы: ей нужны были то седины Лира, то лилии Корделии. Теперь она разглядела, что игра может быть не лишена пикантности и с экземплярами менее редкими, и ей стало довольно и каких-нибудь Клещей или Сатиных. Теперь она не брезгает для своего маленького дела даже самой будничной обстановкой, но зато теперь, совершенно оставив романтические эффекты и мир сверхчеловеческих страстей, она умеет прекрасно пользоваться для своих целей данными психопатологии и уголовной статистики. <...> *герой*, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью” (курсив автора. — Т. Ж.) [1, 74].

Дальнейшие события века XX не только не снимают экзистенциальный конфликт порубежья, но подтверждают закономерность развития художественных поисков “новой драмы” именно в этом направлении. Люди XX века попали в *безнадежно пограничную* ситуацию, из которой до сих пор не могут найти выхода. С одной стороны, обстоятельства минувшего столетия катастрофичны по своей сути. Никогда еще человек не осознавал не только свою собственную жизнь, но и всю землю, и жизнь всех людей столь хрупкой, никогда еще угроза тотального уничтожения не была так близка и неотвратима. С другой стороны, апокалипсическое

мироощущение XX века связано не с некоей высшей божественной волей. Катастрофа (ожидаемая или уже свершившаяся) всякий раз и неизменно становится результатом действий самих людей. Причем действий, многократно объясненных, подробно мотивированных, но абсолютно лишенных внутреннего, сущностного смысла. Потому что в этих действиях человек неизменно остается лишь средством достижения неких, по сути своей, вне человека лежащих целей. Так человек XX века оказывается в ситуации неразрешимого конфликта с миром, который грозит гибелью и человеку, и в конечном итоге миру. Однако осмысление этого конфликта не вписывается в рамки высокой трагедии и не может быть выражено личностью классического трагического героя, вознесенного над пошлостью обыденной жизни, наделенного не только великими страстями, но и великой мощью характера, способного жить на пределе человеческих возможностей. Обыденный человек, будь то эрдмановский Подсекальников или хармсовская Елизавета Бам, ни великими страстями, ни мощью характера не обладают. Им остается только рефлексия как единственная форма протеста против жестокой и непостижимой реальности, которой бессмысленно противостоять, которую нельзя переустроить, но и принять безропотно ее тоже невозможно. Пожалуй, точнее всего это выразил как раз именно Подсекальников в финале пьесы Николая Эрдмана “Самоубийца”: “Что такое общественность — фабрика лозунгов. Я же вам не о фабрике здесь говорю, я же вам о живом человеке рассказываю... А есть на свете всего лишь один человек, который живет и боится смерти больше всего на свете... Нет, вы сами подумайте только, товарищи: жил человек, был человек, и вдруг человека разжаловали... Вот я стою перед вами, в массу разжалованный человек... Мы только ходим друг к другу в гости и говорим, что нам трудно жить. Потому что нам легче жить, если мы говорим, что нам трудно жить... Товарищи, я прошу вас от имени миллиона людей: дайте нам право на шепот... В чем мое преступление? Только в том, что живу...”.

“Новая драма”, отняв у публики Гамлета, взамен предложила ей “маленького человека”, способного задаваться гамлетовскими вопросами, но не готового совершать гамлетовские поступки. Право на рефлексию и самопознание перестало быть эксклюзивной привилегией героя, а превратилось, если следовать Ясперсу, в повседневную, едва ли не

рутинную обязанность каждого. С этим трудно смириться и еще труднее это реализовать в художественной практике. Поэтому, кстати, вершинные образцы отечественной драмы середины XX века — от Алексея Арбузова и Виктора Розова до Александра Володина и Александра Вампилова — упорно возвращаются к классическому герою, хотя и самоотверженно готовы искать его на кухне, в рабочем общежитии или коммунальной квартире, на стройке, в маленьком сибирском поселке... “В нашей стране быть героем — святая обязанность”, — утверждал персонаж повести Льва Кассиля “Великое противостояние”. Это не просто декларация, не просто некая привязанная к исторической реальности идеология. Это утопическая попытка повернуть вспять логику движения философской мысли и художественного процесса XX века и, вопреки очевидному, все-таки найти выход из неразрешимости экзистенциального конфликта, из абсурдности мироустройства. Этот своеобразный эскапизм обнаруживает себя и на жанровом уровне (арбузовская мелодрама, володинская лирическая драма), и на сюжетно-композиционном (вампиловские кольцевые композиции как воплощение неконечности жизни, возможности продолжить ее на новом витке спирали), и на уровне героя, который всю свою активность и деятельность обращает (или должен обратить) внутрь себя, чтобы было, как в стихах Н. Заболоцкого: “Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь”.

Протестуя против лени души и утверждая духовную деятельность как главную и единственно продуктивную форму деятельности, драматурги 1960-х пытались восстановить классические абсолютные истины, непреложные ценности, вновь утвердить размытые рубежом веков границы между добром и злом. Правда, не всегда им это удавалось. И “уши” трагикомедии порой очень заметны и в мелодрамах Арбузова, и особенно в лирических драмах Володина и комедиях Вампилова. Однако полноправно трагикомедия возвращается в драматургии Петрушевской, которая декларативно отказалась от того, чтобы выражать какую-либо “авторскую позицию” и давать какие-либо оценки своим героям. Да, впрочем, и действительности тоже. “Литература — не прокуратура”, — заявила она в одном из своих интервью середины 1980-х годов. Марианна Строева определила этический пафос Петрушевской как “содрогание о зле”, ссылаясь на Сухово-Ко-

былина, который полагал, что “содрогание о зле есть высшая форма нравственности” [5, 223]. Это не было открытием Петрушевской, потому что “новая драма”, традиции которой она унаследовала, также активно утверждала именно это — содрогание о зле, заменившее собой катарсическое переживание высокой трагедии. И воплощался этот пафос именно через негероического трагикомического героя — маленького человека с гамлетовской рефлексией, бессильного перед обстоятельствами, но вынужденного им противостоять в силу такого устройства мира, когда человеку не дано уклониться от “пребывания в ситуации”.

Герои Петрушевской кажутся еще более маленькими и мелкими, чем их предшественники. Хотя — парадоксально — персонажи ее пьес в большинстве своем — люди из так называемой интеллигентной среды. Однако, в отличие от персонажей “новой драмы” и от непосредственных своих предшественников, героев 1960-х годов, они не только не красноречивы, напротив, как будто почти лишены языка, хотя и очень много говорят. Критики определили язык героев Петрушевской как “магнитофонную правду”. Перечитывая их реплики, невольно вспоминаешь цитату из фильма Глеба Панфилова “Тема” — стихи, принадлежащие провинциальному поэту-самоучке: “Бедный гений в мозгу застучался”. Язык в его традиционных формах окончательно утратил свою сакральность. В пьесах Петрушевской язык — это своего рода “вторая сигнальная система”, отнюдь не позволяющая человеку адекватно выразить себя. Однако момент самовыражения очень важен для героев Петрушевской, потому что он должен стать итогом рефлексии и саморефлексии. Собственно самовыражение — это и есть событие, способное двигать драматургическое действие. Через самовыражение, мучительное, требующее колоссальных усилий, герои Петрушевской и противостоят непонятному, абсурдному миру.

Драматургия Петрушевской как бы вернула отечественную драму и театр к эстетической ситуации “новой драмы”, но на ином витке исторической спирали. И можно, пожалуй, сказать, что она и завершила в нашей литературе и в нашем театре тот круг, который был начат “новой драмой”. Сохраняя в своих пьесах экзистенциальный конфликт и героя, противостоящего непостижимости бытия, она возвращается к тому трагикомическому мироощущению, которое сформиро-

ровалось на рубеже веков. А ее “содрогание о зло” по-прежнему питается идеей о человеке как мере всех вещей. На этом круг жизни отечественной трагикомедии как последней попытки утвердить самостояние человека завершается. Подобно тому, как в пьесе чеховского Треплева “все жизни, свершив свой печальный круг, угасли”, и осталась лишь некая мировая душа посреди холода и мрака небытия.

И кто же принял на себя миссию этой мировой души? Вопрос риторический, ибо ответ самоочевиден — “новая драма-2”.

“Новейшая драма”, безусловно, скорбит о человеке, раздавленном — не важно, кем и чем. “Любовью, грязью или колесами она раздавлена — все больно” (А. Блок). Боль человеческая — их главная тема и главный предмет их внимания. И в этом смысле они, конечно, как и положено русским литераторам, вышли из “гоголевской шинели”. И даже как бы не вышли, а наоборот, вернулись в нее и старательно обживают каждую прореху, каждую оторванную пуговицу. Но... Вполне закономерное “но”, ибо и времена, и нравы уже иные. Неизменной осталась только боль. Однако Гоголь и длинный ряд его последователей жили в ином мире. Концептуально ином. Поэтому в их художественной системе в центре — конфликт человека с миром, конфликт добра, в которое они верят, со злом, о котором содрогаются.

Что же изменилось сегодня? Изменился самый мир. И его отражение в сегодняшнем искусстве. В художественной картине мира не осталось места идеалу.

На новом рубеже нет этого противостояния. Хотя оно как будто бы и декларируется (так, например, Вадим Леванов в одном из своих интервью говорит о том, что его интересует, почему, если в человеке изначально заложены и добро, и зло, то зло, как правило, превалирует [6]). Но на самом деле этого противостояния как основы драматургического конфликта уже и быть не может. Потому что эпоха гуманизма, агонизировавшая более 100 лет, действительно, наконец, рухнула. Исчез не только образ человека как меры всех вещей, образ, который был центром земного мира. Исчез и Бог как воплощение высшего разума, света, добра и любви. А если Бога нет, то, как справедливо говорил Смердяков, все позволено. В том смысле, что категории добра и зла перестают существовать, потому что место Бога как

высшего гармонизирующего разума не просто опустело, а исчезло. Это даже не великое экзистенциалистское Ничто. Это даже не абсурдизм. Картина мира, отраженная во многих произведениях “новой драмы-2”, напоминает страшные антиутопические предвидения о том, какой станет земля после глобальной ядерной катастрофы. Хотя на самом деле они чаще всего избирают своими сюжетами вполне современные жизненные обстоятельства, разворачивающиеся в вполне узнаваемых интерьерах и происходящие со столь же узнаваемыми, очень похожими на любого из нас людьми (достаточно вспомнить хотя бы “Пластилин” или “Волчок” Василия Сигарева, “Собирателя пуль” Юрия Клавдиева, “Mutter” Михаила Дурненкова, многие пьесы Николая Коляды...). Дело не только и не столько в материальных разрушениях. Разруха по-прежнему в головах. Ментальность героев “новой драмы-2” так же катастрофична, как и окружающий их мир. И в их сознании нет ничего, что бы могло этому страшному миру противостоять: они часть этого мира, жестокого, безыдеального и страдающего от своей жестокости и безыдеальности. В сознании героев еще живет разделение на “я” и “они”, но оно по сути своей иллюзорно. Потому что “я” и “они” практически ничем не разделены и неразличимы. Поэтому в “новой драме” деградирует конфликт, а вслед за ним и действие. Пластилиновый мир (удивительно точный образ Сигарева) не может быть структурирован. И не может рефлексировать и обрести самобытие. А если невозможно обрести самобытие, то и трагикомедия как последний плач по утраченной классической картине мира, умерла за ненадобностью.

Использованные источники:

1. Аннинский И. Ф. Драма на дне.
2. Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. С. 593—596.
3. Краткая философская энциклопедия. М., 1994. С. 256—257.
4. Свербилова Т. Г. Трагикомедия в советской литературе. Киев: Наукова думка, 1990. С. 14.
5. Строева М. Мера откровенности. // Современная драматургия. № 2, 1986 г. С. 223.
6. Эрдман Н. Самоубийца. // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. Искусство, 1990. С. 161—164.
7. <http://www.levanov.ru>

Время Чехова¹

Галина Холодова

Лопахины: сегодня и вчера

Еще в середине 80-х, когда на сценах нашей тогдашней гипердержавы был собран немалый урожай “Вишневых садов” (одни были приурочены к очередному юбилею Чехова, другие шли уже не один год), можно было заметить, что чеховская пьеса обладает неким “волшебным” свойством. Оно позволяло разным исполнителям одних и тех же ролей, произносящих тот же самый текст (не сокращая, не переставляя, не видоизменяя его), “разводить” своих героев очень далеко друг от друга.

У зрителя могло закрадываться подозрение: а вообще, тот ли это Лопахин? Если, например, после Владимира Высоцкого в этой роли он увидел на другой сцене Андрея Миронова. Может быть, они просто однофамильцы? Или родственники?

Несколько раз касалась темы многослойности, многовариантности, многоликости образов чеховских пьес. Выводы при этом делались разные. Например, погружалась в подробности прочтений одних и тех же персонажей Чехова различными актерами (преимущественно крупными, не без участия, разумеется, режиссеров), для того, чтобы подчеркнуть: Чехов до сих пор до конца не вычитан. И чтобы “удивить” публику, привлечь ее внимание не обязательно увеличивать полосу отчуждения от канонического текста. А посредничество между публикой и Чеховым сегодня возможно не только в пределах постмодернистского и неоавангардистского пространства.

Кроме того, хотелось выявить (или выделить) одну из существенных черт поэтики Чехова-драматурга, на которую, пожалуй, не достаточно было направлено внимание специалистов. Речь идет об одном из основных свойств, определивших новаторство реформатора драмы XX века. Его знаменитые подтексты и недосказанности имеют отношение не только к авторской стилистике, они в результате порождают беспрецедентную емкость (хочется сказать — многолюдность) каждого персонажа. Вместительность чеховской роли намного превышает возможности подобного рода кого-либо из наших классиков. И, понятно, дело тут не в количественных категориях, а в качественных.

Невероятную, поразительную насыщенность буквально каждого действующего лица в пьесе Чехова подметил когда-то Станиславский, игравший “одну и ту же роль по не-

сколько сот раз”: “Я не помню спектакля, во время которого не вскрылись бы в моей душе новые ощущения, а в самом произведении — новые глубины или тонкости, которые не были мною раньше замечены”. И причины таких наблюдений не только в присущей К.С. аналитичности. Но и в принципах письма драматурга, в его даре собирательности образа, мозаичного использования свойств многочисленных прототипов персонажа.

Подобные утверждения опираются прежде всего на неопровержимые доказательства из театральной практики — на конкретные примеры исполнения очень разными актерами одной и той же чеховской роли. Для демонстрации разнообразной и насыщенной жизни персонажей Чехова, когда текст роли предоставляет неограниченные возможности углубляться в его содержание и соответственно трактовать, мы на сей раз остановимся на одном из персонажей “Вишневого сада”, роль которого сам Чехов считал “центральной” — купце Ермолае Алексеевиче Лопахине. Вернее, на исполнении этой роли очень разными актерами. Не будем касаться тех случаев, когда исполнитель и режиссер не ставили перед собой *особых* задач, опираясь на некие усредненные традиции воплощения не первостепенного, как им видится, образа в пьесе, а скорее лишь “противника” Раневской. Не принимаются во внимание и попытки в принципе уйти подальше от канона, что в конце концов превращается в самоцель — лишь бы наоборот. Не преследуется и цель обзора, в частности, не берутся примеры небезынтересных зарубежных опытов.

Вначале ненадолго остановимся на отношении самого автора к Лопахину. Оно было неоднозначным. Можно сказать, вообще его отношение к российским предпринимателям того времени было двойственным. Он был

¹ В этом номере мы завершаем большой проект, связанный со 150-летием великого драматурга и осуществленный на протяжении двух лет, начиная с № 1 за 2009 г. Финальная часть, состоящая из этой и следующей статей, посвящена “Вишневому саду”, последней чеховской пьесе. Близка к нашей теме и глава из книги Х. Питчера, помещенная в разделе истории и библиографии. (Ред.)

близко знаком с Саввой Морозовым, крупным промышленником и пайщиком Художественного театра. Как можно понять, они с удовольствием общались друг с другом, путешествовали по Волге и Каме. Вместе с тем, Чехов, судя по письмам того периода (когда он как раз задумывал “Вишневы сад”) и по воспоминаниям о Чехове тех лет, осуждал Морозова за безжалостность к рабочим собственного химического завода, за равнодушие к их проблемам. Известно, что Савва Тимофеевич по настоянию Антона Павловича на четыре часа сократил их рабочий день (вместо 12 — 8 часов). А посетив “приемный покой” в имении Морозова и посмотрев, как там лечат больных, Чехов “угрюмо проворчал”: “Богатый купец... театры строит... с революцией заигрывает... а в аптеке нет йоду и фельдшер — пьяница, весь спирт из банок выпил и ревматизм лечит касторкой... Все они на одну статью — эти наши российские Рокфеллеры”.

Драматург очень волновался по поводу назначения актера на роль Лопухина. По существу он боялся, что ее упростят или сделают “отрицательной”, персонажа — более примитивным и грубым, чем он есть на самом деле — в пьесе. Делясь с Книппер своими соображениями по поводу распределения ролей в “Вишневом саде”, настаивает в письме из Ялты: “Купца должен играть только Конст. Серг. Ведь это не купец в полном смысле этого слова, надо сие понимать”. Когда понял, что Станиславский взялся за роль Гаева, пишет ей: “Лопухина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек” (30 дек. 1903 г.). Станиславскому в этот же день: “Лопухина отдайте Вишневному. Это будет не художественный Лопухин, но зато не мелкий. Лужский будет в этой роли холодным иностранцем. Леонидов сделает кулачка”.

Вместе с тем, буквально через неделю в письме к К.С. автор делает следующее указание: “Дом должен быть большой, солидный, деревянный (вроде Аксаковского, который, кажется, известен С.Т. Морозову), или каменный, это все равно”. Такое замечание драматурга не случайно, не каприз. Оно немало значит. Как все помнят, в четвертом акте несколько раз звучат ремарки: “*Слышно, как вдали стучат топором по дереву*”; “*глухой стук топором по дереву, звучащий одиноко и грустно*”. И финальные слова пьесы: “*Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву*”. Ведь это все о нем, о Лопухине. “Аксаковский” же дом, о котором упоминает Чехов, купленный некогда меценатом Саввой Мамонтовым, переживал расцвет. Купив запущенную усадьбу, он

не только не разрушил старинное имение, но возродил его, привел в идеальный порядок и собрал там талантливых художников, создав им условия для творчества. “Дом Аксакова” до сих пор жив, являясь частью историко-культурного заповедника “Абрамцево”. А дачи и дачники расположены неподалеку — не *вместо*, а рядом.

Чехов начинает текст Лопухина сложным зарядом. Слова, фразы, написанные автором, могут выдавать как уверенность предпринимателя Лопухина в собственной правоте, так и сомнения в выбранной линии поведения с пока еще владельцами дома и сада. Создатели сценического Лопухина могут или должны многое решать, становясь в прямом смысле соавторами драматурга. Они сами вынуждены выстраивать кривую эволюции Лопухина, если им, разумеется, не все равно кого именно они играют.

От героя Андрея Миронова трудно было ждать жесткого решения, безжалостного поступка. Буквально начинали мучить сомнения по поводу априорно всем известного финала пьесы. Его Лопухин был не самоуверенный, не хищный, напротив, какой-то ручной и домашний. Меньше всего на свете он хотел стать владельцем вишневого сада в ущерб его хозяйке, еще меньше — превратить знакомое ему с детства имение в дачные участки по шесть соток. Задумчивый, порой даже мечтательный, Лопухин Миронова не походил на энергичного предпринимателя “нового типа”. Пожалуй, никогда раньше кульминационная сцена пьесы и спектакля — сцена возвращения с торгов — не звучала так приглушенно, как тогда, в камерном “Вишневом саде” на Малой сцене Театра Сатиры (режиссер Валентин Плучек).

Напротив, темпераментный, откровенно протестный по складу Лопухин Высоцкого проводил свой заключительный монолог на Таганке очень громко (режиссер Анатолий Эфрос). Его переполняли и буквально раздирали противоположные чувства — откровенно-го самолюбия и презрения к себе, сделанного дела и навсегда утраченных иллюзий, победы над сильным Деригановым и поражения перед слабой Раневской, которую он к тому же презирает за отступничество. Этот «монолог с ключами» в исполнении Высоцкого напоминал о великих трагиках-неврастениках поражающей актерской самоотдачей, нотами какого-то нечеховского, дочеховского трагизма. У Чехова в этой финальной сцене третьего действия, если судить по ремаркам, Лопухин сначала “смеется”, “хохочет”, “топочет ногами”, а впоследствии говорит фразы то “с укором”, то “со слезами”, то “с иронией”. Вы-

соцкий же произносил весь свой текст и сквозь пьяный смех, и сквозь трезвые слезы, и с укором, и с иронией одновременно. Это был бунт особого этического порядка. Не униженного и оскорбленного, а унизившегося и оскорбившего. Он выглядел стихийным, анархичным, как-то зависал в пространстве между сценой и зрительным залом. Ритмичное, хрипловато-резкое, предельно эмоциональное произнесение Высоцким чеховского текста превращало прозу в нерифмованные стихи, переводило роль Лопахина в иной регистр. Глубинный подтекст бессвязной, полубредовой исповеди купца обретал трагедийный поэтический смысл:

“Я купил имение,
где дед и отец были рабами,
где их не пускали даже в кухню.
Я сплю,
Это только мерещится мне,
это только кажется...
Это плод вашего воображения,
Покрытый мраком неизвестности”

По степени драматического накала этот монолог Лопахина — Высоцкого напоминал о его таганковских Хлопуше и Гамлете, а кроме того, — о трагической пьяной истерике доктора Чебутыкина — Льва Дурова в знаменитых эфросовских “Трех сестрах” середины 60-х.

Если Лопахин Высоцкого был крайне возбужден в связи со случившимся, то герой Миронова предельно подавлен. “Пускай все, как я желаю!” — произносил он, неуверенно разводя руками. “За все могу заплатить!” — говорил он удивленно, как-то растерянно и виновато посмеиваясь, сознавая всю условность этих фраз. Энергия, с которой он сажал “маку тысячу десятин”, составлял план превращения вишневого сада в дачные участки, бился с купцом Деригановым во время торгов — эта энергия исходила не изнутри. Словно его кто-то завел, а остановиться он уже не в силах. Так воспринимались знакомая пружинистая мионовская походка и не заинтересованный стеклянный взгляд его героя, когда речь — о делах.

Можно сказать, Лопахин Миронова — интеллигент в первом поколении. Его больше тянет к миру прекрасного, чем к миру деловому. Он не индифферентен к устоям, приметам, законам “нового” нарождающегося общества, к которому сам же и принадлежит, он как может сопротивляется своей судьбе. Возможно, Миронов, работая над ролью Лопахина, вспоминал о том, что и у самого Чехова дед был мужиком, а отец — хозяином бакалейной лавки, что автор как-то по-особому относился к этому своему герою и предназначал его для Станиславского, поясняя: “Лопа-

хин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко”. Зрители же, наблюдая за его Лопахиным, могли испытывать смешанное чувство: с одной стороны, не вполне “чеховский” персонаж, как бы неправильный, по сравнению с тем, как обычно (и привычно) актеры произносили этот текст, примеряя на себя амплуа чеховского купца, а с другой стороны, перед нами на редкость “чеховский” человек, не далекий по духу от самого автора.

Решение роли Лопахина, сочиненное актером всего за три года до конца жизни (он прожил всего сорок шесть лет, лишь на два года больше, чем Чехов) свидетельствовало о том, к чему его влекло в период то ли “кризиса сорокалетнего возраста”, то ли расцвета творческой зрелости. Блестящий комик, сатирик, король эстрады, популярнейший актер театра и кино склонен был продолжить драматическую линию актерской жизни, которая проявлялась в его Фарятьеве из “Фантазий Фарятьева” И. Авербаха (1979), в журналисте Ханине из фильма А. Германа “Мой друг Иван Лапшин” (1984).

В одном лице блистательный, уверенный в себе клоун и “беспомощный интеллигент”. Его беспомощность в том, что он не может сопротивляться обстоятельствам, которые сильнее него, но он уже не может не осознавать, не оценивать происходящее с ним и вокруг. После такого Лопахина возникало желание (пусть неосуществимое) представить Андрея Миронова в некоторых ролях Вампилова и Володина (не только героем экранной “Блондинки за углом”). А в облике Лопахина начали представляться *другие* актеры: Даль, Богатырев... Пожалуй, еще и молодой Любшин, и Борисов с его раздумьями о Достоевском... Потенциально расширялись возможности образа, раздвигались рамки чеховской роли.

Исполнители этой роли, о которой Чехов говорил: “Если она не удастся, то, значит, и пьеса вся провалится”, обычно тяготели либо к “мужишкому” типу, когда во внешности, в повадках чувствуется крестьянское происхождение, либо к типу “образованного купца”, когда гены уступают местно чертам благоприобретенным или причудливо перемешиваются с ними.

Если заглянуть в не очень далекую сценическую историю пьесы, можно увидеть, что первый вариант решения Лопахина был близок Юрию Каюрову (актеру Малого театра), выбранному для телевизионного “Вишневого сада” режиссером Леонидом Хейфецем, а также Геннадием Фролову из прежней современниковской редакции “Сада”. Но это вовсе не исключало разных

подходов: народная “мудрость” одного оборачивалась циничным практицизмом, деревенское прямолинейное и прямолинейность другого граничили с жестокостью.

В одной из последних своих версий последней чеховской пьесы Хейфец (он ставил ее семь раз) на сцене Театра им. Моссовета решает Лопухина весьма однозначно. Молодой актер Дмитрий Журавлев выглядит скорее врагом обитателей имения, агрессивным чужаком, в нем проглядывают, увы, знакомые черты переделщика чужой собственности.

Хейфец — представитель психологической школы, весьма у нас распространённой, и весьма редкого на нашем театре исторического мышления. В данном случае он не просто страдает потерпевшей стороне. По-видимому, он “протестует” против уничтожения целого культурного пласта, состоящего из ряда бесценных слоев, если употреблять археологический термин, формировавшихся столетиями. Режиссер верит в историческое предчувствие Чехова, обостренное к концу жизни. Свое благосклонное внимание режиссер сосредотачивает на антагонистах Лопухина — на Раневской и Гаеве. Хорошо помнится его телевизионный “Вишневый сад”. Крупный план подчеркивал фамильное сходство сестры и брата. Руфина Нифонтова и Иннокентий Смоктуновский обозначали невидимый круг кровной близости своих героев и их духовного родства. Оба порочны и породисты. Чувствовалось, что они не чужая родня, что их связывает не только общее несчастье, своего рода стихийное бедствие, как это часто бывает в сценических версиях. Здесь оба — и Любовь Андреевна, и Леонид Андреевич — Гаевы. На них лежала генетическая печать уходящей в прошлое большой культуры, былого духовного величия.

В моссветовском спектакле между Раневской и Гаевым нет особой близости. Здесь, скорее, знакомое отчуждение между чеховскими людьми. Каждый сам по себе. Но в каждом подмечено неповторимое, личностное и потому ценное. Нет телевизионного крупного плана, но если воспользоваться воображаемым увеличительным стеклом (или попросту театральным биноклем), то легко разглядеть нетривиальный психологический портрет Раневской, созданный Ольгой Остроумовой. Актриса ставит перед собой трудную и в творческом, и в техническом плане задачу. Ее героиня находится в сложном невротическом состоянии, к тому же представляет тип непосредственной женщины, не забывающей о полученном хорошем воспитании, предписывающем сдержанность и терпимость. На протяжении всей роли у нее постоянно меняется

настроение: радость тут же сменяется печалью и, наоборот, рядом смех и слезы. Актрисе удалось показать своеобразие этой чеховской женщины и не повторить рисунок никакой прежней Раневской. Она и режиссер сделали это не нарочито, не громко, не все рецензенты заметили.

И роль Гаева в исполнении Евгения Стеблова заслуживает не только снисхождения. Да, актер, как всегда, узнаваем и пользуется наработанными приемами. Но его умение сочетать на сцене и на экране благородство с эгоизмом своих героев, самолюбование с неприязнью к окружающим и недовольством собой — неповторимо и удивительно совпадает с особенностями личности чеховского помещика; по мнению режиссера и тот, и другой достаточно уникальны и требуют особого внимания, словно одушевленные предметы антиквариата. Пока их не уничтожили Лопухины.

В нынешней, уже не новой, редакции “Современника” (режиссер Галина Волчек) роль Лопухина исполняет Сергей Гармаш. И это, наверное, одна из самых серьезных попыток показать всю серьезность этого персонажа, показать кто в пьесе “хозяин”. При чем дело не в том, что актер тянет одеяло на себя, он не тянет. Но лишь в начале он может показаться маленьким купцом из Островского, хищником средней руки, простаком. В действительности он — не стандартная и не бессмысленная, самобытная личность с чувством собственного достоинства. И претендует на равенство с благовоспитанными, породистыми, пожилыми господами, переживающими трагедию краха. Необразованный, ограниченный, но единственный, кто пытается хоть что-то предпринять во спасение гибнущей усадьбы, он с горечью восклицает: “О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная несчастливая жизнь”.

Лопухины следующих поколений, оставившие след в истории освоения этой роли, Евгений Миронов и Антон Шагин. Между премьерами спектаклей с их участием — шесть лет, возрастная дистанция между ними — пара десятилетий. Режиссерский выбор в обоих случаях свидетельствует об особом интересе к персоне купца Лопухина, как и завещал Чехов. Первый актер — признанный мастер, один из лидеров успеха у зрителей театра и кино. Второй — начинающий, но подающий надежды: Гамлет выпускного спектакля школы-студии МХТ и герой недавнего киноселлера “Стиляги”. Однако и в одном, и в другом случаях в Лопухине нелегко увидеть протагониста. Эймунтас Някрошюс делает “Вишневый сад” с московскими звездами в главных ролях — и Людмила Максакова (Ра-

невская), и Алексей Петренко (Фирс), и Владимир Ильин (Гаев) обладают мощной актерской аурой, зрительское внимание приковывается к ним автоматически. В этом смысле от них не отстает Евгений Миронов, наверное, даже лидирует. Что касается Марка Захарова, то он уже давно делает ставку на виртуозов “Ленкома”. И, соответственно, внимание публики направлено прежде всего на Леонида Броневского (Фирс), Александру Захарову (Раневская), Александра Збруева (Гаев). Молодой актер Шагин пока еще не заслужил обожания ленкомовских зрителей. Да и внешние данные у него (что лицо, что рост), и манера держаться на сцене неприметны.

Нельзя было не заметить, что критики высоко оценили Евгения Миронова в роли Лопахина, но немного рассказали о том, *что* он играет и *как* он это делает. И понятно почему. Актер, для которого, кажется, нет пределов в постижении психологии и характерности героев (от Мусульманина до князя Мышкина) здесь демонстрирует актерский минимализм. И у опытного Миронова, и у дебютирующего на профессиональной сцене Шагина в роли Лопахина мало подробностей (по сравнению, скажем, с Андреем Мироновым) и почти нет эмоций (с Высоцким — Лопахиным их и сравнить нельзя).

Нынешние Лопахины, кажется, не озабочены перевоплощением ни по системе Станиславского, ни в стилистике школы представления и при этом не похоже, что они пытаются самовыразиться. Хотя, надо сказать, внешняя сдержанность, аскетизм нынешних “купцов” несхожей природы, однако у них есть еще одно общее свойство. Если старые Лопахины — Высоцкий и А. Миронов — не были непосредственно связаны с другими участниками спектакля, не были вписаны в ансамбль (в силу разных обстоятельств) и, более того, культивировали свое одиночество (правда, Высоцкий находился в жестком диалоге с Аллой Демидовой в роли Раневской, но это была не привязанность, скорее — взаимоотталкивание) и пользовались текстом роли для самовыражения, то Лопахины двух нынешних “Вишневых садов” как раз “вставлены” режиссерами в спектакли, и их роль отчетливее видится на фоне происходящего на сцене.

Похоже на то, что мионовский персонаж выделен литовским режиссером. Он чаще других оказывается на авансцене и, таким образом, попадает в крупный план. К нему имеют отношение такие фирменные приметы спектаклей Някрошюса, как вода и огонь. Умываясь в начале “Сада”, Лопахин “окропляет” брызгами зрительный зал (то ли заигрывает, то ли благословляет). Когда хочет раз-

жечь костер во втором чеховском действии, в “поле”, и спичка гаснет, его Лопахин берет, не долго думая, два камня и высекает искру. Говоря о своих предках, стучит палкой об пол, и все слышат в ответ глухие удары откуда-то из-под земли. Такие вот “языческие” иллюстрации связи времен.

Вместе с тем Евгений Миронов в “Вишневом саде” Някрошюса словно не дает зрителю возможности до конца понять и сам еще не решил окончательно — каков он, его Лопахин. Думается, здесь видна не растерянность артиста перед сущностью персонажа, скорее та непроявленность, которая характерна и для других героев спектакля. Возможно, если бы действие длилось меньше времени (а оно продолжалось целых шесть часов) концентрация роли мионовского Лопахина (как, впрочем, и других действующих лиц и исполнителей) была бы более насыщенной, контур — отчетливее. Легко верится, что у него “тонкие нежные пальцы, как у артиста”, “тонкая нежная душа” (так говорит о нем Петя Трофимов в пьесе). Но его Лопахин словно “назначен” на роль... самой историей. Многое зависит от того, что в нем возьмет верх: плебейское послушание или некое культурное влияние, которое он испытал, и тогда он не будет ставить целей, оправдывающих средства.

Известно, как режиссер Някрошюс умеет в своих постановках классики сжимать текст, ставить точки над *i*, расставлять философские и политические акценты, как это вдохновляет его на фантастически яркие метафоры. Нетипичен для него неспешный ход “Вишневого сада”. Притом, что находок и метафор здесь немало, но они как-то растворены в многочасовом временном пространстве. Быть может, впервые работая с российскими актерами, да еще над Чеховым (до того он ставил на разных сценах все пять главных чеховских пьес), Някрошюс захотел приблизиться к материалу, вспомнить свои впечатления от учения первого чеховского режиссера, систему которого он познавал когда-то в молодости в московском ГИТИСе. И ему почудилось: то, что было не с ним — помнит. Посетила ностальгия не только по своей московской театральной юности, но и по той чеховской России, до катаклизмов.

Думается, что режиссеру важно было передать неспешный ритм той, когдатошней жизни. Его не нарушают ни шумные игровые сцены в духе “ретро” с развеселой инфантильной Аней (Ю. Марченко), ни эпизоды с нервной темпераментной Варей (И. Оболдина). Перед нами фланируют герои Чехова, и их проблемы, их конфликты, на наш теперешний взгляд, не перерастают в неразрешимые,

а катастрофы не являются несовместимыми с жизнью. Все познается в сравнении. Например, для Эфроса и Крейчи пьесы Чехова были поводом для трагедии. Крейча приравнивал русского драматурга к древнегреческим трагикам с их всевластным Роком, Эфрос видел в бессилии и безысходности чеховских героев зеркальное отражение нашей обреченности. У Някрошюса нет подобного пафоса. Персонажи его спектакля заторможены, еще летают в облаках, напоминая “стаю” легких ветряков на заднике. Они опечалены, конечно, происходящим, но не оскорблены, не слишком сердиты или обижены друг на друга. Кажется, они вот-вот все вместе выстроятся для коллективной “семейной” фотографии на память. Но это будет их последнее совместное фото. Последнее остановленное мгновение. Дальше — противостояние.

Игра в зайчиков — одна из важных тем спектакля. Финальная стрельба по маскарадным беззащитным зайцам, в которых превратились все персонажи — пока что лишь игра (“Пиф-паф, ой-ой-ой...”), лишь предчувствие грядущих катастроф. И Лопехин здесь — еще не проявившийся до конца герой этой истории.

Хотя в начале статьи прозвучало предупреждение о том, что не будут рассматриваться случаи отступлений от чеховского текста, все же нарушу свое же правило и остановлюсь на Лопехине из “Вишневого сада” театра “Ленком”, где использован текст сценария режиссера, написанный “по мотивам комедии”.

В программке спектакля Захаров пишет о том, что для него важно как для режиссера. Из всех героев пьесы он упоминает только Лопехина и упоминает о том, что это “во многом автобиографический персонаж”, и что Чехов “страстно желал, даже интриговал, чтобы купца Лопехина играл К.С. Станиславский”, в котором “пусть ненадолго, может проснуться купеческая дьявольская сила...” (мы еще помним, что не только драматург, но и основатель МХТ — из купцов).

После такого заявления было ясно, что именно Лопехин — главный герой ленкомовского “Вишневого сада”, и вместе с тем было неожиданно увидеть перед собой почти юношу (молодой актер Антон Шагин еще и молодой). Исполнитель этой уже знаковой для нас роли (как и его герой) малоопытен, оба они, похоже, действуют по наитию, почти бессознательно, и поступок его Лопехина трудно оценивать: оправдывать или осуждать. У актера редкая способность, судя по его экранному “стиляге”, не переигрывать, не пережимать, что называется, не брать в голову. Если Евгений Миронов умеет мастерски, как говорится, на раз сыграть (изобразить, продемон-

рировать) натуральность, наивность, непосредственность, первородность, то Антону Шагину, так, по крайней мере, кажется, и стараться не нужно, — он и так пока что не слишком обременен знанием жизни (театральной и иной). Тут уж действительно — ничего личного.

Впервые, наверное, Лопехин на сцене — современный молодой герой: здесь и сейчас. Возможно, герой безгеройного времени. Он не полностью вписывается в спектакль, где свою “трагическую комедию” (выражение Захарова) *по-своему* переживают ленкомовские “старики” разных возрастов, для которых потеря “вишневого сада” ассоциируется с собственными невосполнимыми утратами последних лет — из поколения Гаева (на афише — посвящение Олегу Янковскому). Возможно, поэтому новая чеховская премьера отличалась от привычной “хорошо сделанной” русской классики, точно рассчитанной на успех у ленкомовской публики.

Молодой актер остается в стороне, несмотря на отчетливо прочерченную линию взаимного влечения Раневской — А. Захаровой и его Лопехина. Но он не претендует на моноспектакль (как когда-то Высоцкий), выявляется только на фоне происходящего на сцене. Не подвергает своего героя даже попытке самонализа, тем более саморазоблачения. Как и все Лопехины, он говорил о том, что “хватит топором по вишневому саду”, что собирается снести дом. Со сцены слышится не только стук топора, но и визг пилы, не известный чеховским персонажам, но хорошо знакомый нам сегодня. Вместе с тем в его словах и действиях не чувствуется агрессии, комплекса самоутверждения. Скорее, он здесь вызывает у режиссера если не симпатию, то сочувствие, как и Любовь Андреевна, Гаев, Фирс... И это лишь отчасти выглядит парадоксальным. Если заглянуть в сценарий “Вишневого сада” (там чеховский текст и режиссерский подтекст словно меняются местами), можно встретить неожиданные ремарки: “*Слышно тяжелое дыхание Лопехина*”; “*У Лопехина — вновь нездоровье*”; “*Он подался назад, прислонившись к стене. Слышится его тяжелое дыхание и тихий ритм движения*”. Может быть, режиссер сжалился над “битым малограмотным Ермолаем” с его беспросветным детством и папашей-идиотом, который “только бил его спяна, и все палкой”. После такого невозможно вырасти здоровым человеком, физически и морально. А, может быть, пожалел Лопехина, не только зная его тяжкое прошлое, но и предвидя бесперспективное будущее: ведь в российской истории много подобных судеб с трагическим концом.

Дэвид Мэмет
Заметки о “Вишневом саде”¹

Вступительное слово и перевод с английского Галины Коваленко

Американский драматург Дэвид Мэмет занял прочное место на сценах мира. Он автор известных пьес “Утиные вариации”, “Сексуальные превращения в Чикаго”, “Американский буффало”, “Жизнь в театре”, “Олеанна”, “Гленгэрри Глэн Росс”, киносценариев “Почтальон звонит дважды”, “Вердикт”. На его становление оказали влияние Беккет и Пинтер. Особое место в творчестве драматурга занимает Чехов. Мэмет сделал адаптации его рассказа “Винт” (1985) и трех пьес: “Вишневый сад” (1986), “Три сестры” (1991), “Дядя Ваня” (1994). Луи Малль снял фильм по его сценарию “Ваня с 42-ой улицы”.

В 1986 году он выпустил сборник эссе о театре “Ресторанные заметки”. Название позволило Мэмету не пренебрегать разговорной интонацией, что привело к некоторым трудностям при переводе, по крайней мере, его размышлений о “Вишневом саде”. Они интересны восприятием Чехова американцем, менталитет которого отличен от русского. Ключевым словом заметок о “Вишневом саде” является sexuality. Пьесу он рассматривает как серию сцен about sexuality and particularly, frustrated sexuality. А между тем он постоянно употребляет be in love по отношению к Варе, Пете, Раневской, Лопухину.

Если вынести за скобки современные сценические трактовки чеховских пьес, то секс, сексуальность не вписывается в стилистику Чехова. Поэтому я позволила себе предложить двойной перевод этой речевой фигуры. В скобки вынесен второй вариант — любовь.

В статье немало интересного. В частности, сопоставление сцены, в которой Лопухин не смог сделать предложение Варе, со сценой Вареньки и Кознышева в “Анне Карениной” Льва Толстого: “Он (Кознышев. — Г. К.) повторял себе и слова, которыми он хотел выразить свое предложение; но вместо этих слов, по какому-то неожиданно пришедшему ему соображению, он вдруг спросил:

— Какая же разница между белыми и березовыми?

Губы Вареньки дрожали от волнения, когда она ответила:

— В шляпке почти нет разницы, но в корне.

И как только эти слова были сказаны, и он и она поняли что-то, что должно быть сказано, не будет сказано...” (“Анна Каренина”, ч. 6, гл. V).

Природа “подводного течения” диалога у Толстого и Чехова близка. Однако комментарий Мэмета вызывает сомнения: он говорит о бессознательном заимствовании Чехова этой сцены у Толстого. Скорее всего, и у Толстого, и у Чехова запечатлено отчуждение, накапливающееся у этих пар, казалось бы, созданных друг для друга, и постепенно, в решающий миг ошутивших его.

Интересно заметить, что за много лет до того, как я познакомилась с этими заметками Мэмета, на одной из чеховских конференций в докладе “Толстой и Чехов” А.П. Кузичева говорила о параллелях этих сцен.

Мэмет часто не делит свои пьесы на акты, предпочитая называть только количество сцен в пьесе, давая свободу режиссеру делать антракт или не делать. Отсюда его стремление представить многие пьесы как пьесы-ревию, что не соответствует композиции чеховских пьес.

Если Б. Шоу в предисловии к “Дому, где разбиваются сердца” в 1918 г. писал о Чехове как о фаталисте, “наперед зная, что вишневые сады пойдут с молотка”, имея в виду “закат Европы”, то Мэмет считает, что “в гибели вишневого сада никто не виноват”: проблема решается в подсознании персонажей, находя отклик в подсознании читателей и публики. Точка зрения спорная. Тем не менее, его адаптация отличается от множества других блестящей передачей диалогов Чехова с их подтекстом. Его собственные пьесы отличает великолепный язык. Театральный критик Клайв Барнс писал, что он возвышает бытовой язык, внося в него поэзию. Диалог в его адаптациях Чехова отличается музыкальностью, высоким строем по-

¹ David Mamet. Notes on the Cherry Orchard. Writing in Restaurants. N.Y., 1986.

² “Современная драматургия”, № 3, 1997 г. (Ред.)

³ Там же, № 1, 2007 г. (Ред.)

эзии. Старейший критик и исследователь театра Роберт Брустин, говоря о непогрешимости слуха Мэмета, отметил самое большое достоинство адаптации “Вишневого сада”: Мэмет разрушил “наши глупые представления о “божественном” Чехове, заставив изменить взгляд на пьесу”.

Американский драматург передал насыщенность чеховских диалогов вторым, тайным смыслом, какими бы категориями Фрейда он ни оперировал в своих заметках.

В игре в покер неплохо знать, какие карты у партнеров. Для этого есть два способа. В первом случае надо понять особенности манеры игры, когда партнеры блефуют. Их выдают произвольные жесты, в частности, как они обращаются с деньгами, когда возможен проигрыш. Назовем этот метод сбора информации поисками “признаков”.

Второй способ сбора информации — анализ состояния рук партнеров, когда они уверены в выигрыше.

В театре используются аналогичные методы при *создании характера и действия*; можно сформулировать и по-другому; *способ*, как персонаж ведет себя и *что делает*.

Недавно я работал над адаптацией “Вишневого сада”.

Моя вновь обретенная близость с этой пьесой позволила мне глубже погрузиться в характеры и выяснить, что они представляют. Вот что я понял:

В гибели вишневого сада никто не виноват.

В первом акте возвращается Раневская. Мы узнаем, что ее любимое имение будет продано, если кто-то не предотвратит катастрофу.

Ей сообщает об этом богач Лопухин. Он же сообщает ей, что у него есть план спасения вишневого сада: разбить его на участки, снести господский дом, настроить домов для дачников.

Это спасет имение, хотя оно претерпит изменения.

Лопухин повторяет свое предложение на протяжении всей пьесы. Раневская не соглашается. В итоге Лопухин покупает имение.

Понятно, что “прекрасный вишневый сад нельзя спасти, разбив его на участки”. Да, это так. Но в тексте предлагаются другие альтернативы.

Упомянется о богатой ярославской тетке, которая обожает Аню. Но о поездке в Ярославль только говорится. Суть не в том, что эта поездка — выход, но в том, что если бы действие протагониста (предположительно Раневской) было бы направлено на спасение вишневого сада, она бы горячо взялась за это и хваталась бы за *любую* возможность.

Более реальна надежда спасти сад — удачное замужество. Гаев перечисляет возможности выхода из создавшегося положения: полу-

чить наследство, взять деньги у богатой тетки, выдать замуж Аню за богатого человека.

Первый вариант — пустые мечты, мы отмечаем и второй, но вот третий — каков он?

Для Ани нет никого подходящего. Но вот Варя?

Варя — не только девушка на выданье, она влюблена. И в кого? В богача Лопухина.

Черт возьми! Если я хочу спасти *мой* вишневый сад, а *моя* приемная дочь влюблена в самого богатого в округе человека (и известно, что он не питает неприязни к ней и к ее чувству), что я должен сделать? Что сделали бы *вы*? Это легкий путь, пьеса закончилась бы через полчаса, и все разошлись бы по домам.

Но Раневская не настаивает, хотя возвращается к этой теме постоянно. Она *не* настаивает на счастливом браке Вари и Лопухина. Любопытно, что о браке уже говорилось как о возможности решения проблем вишневого сада. Но предполагаемый брак Вари и Лопухина — всего лишь одна из сюжетных линий. Об этом ниже.

В предпоследнем акте Раневская, покидая проданное имение, перед возвращением в Париж пытается связать концы с концами. Она склоняет Лопухина сделать Варю предложение, и он готов. Она уходит, у Лопухина же не хватает мужества, чтобы сделать предложение. Почему Раневская, узнав об этом, ничего не предприняла? Почему она не вмешалась?

Даже в финале, если бы Раневская думала о вишневом саде, она спасла бы его от топора. Она без труда могла *заставить* Лопухина сделать Варю предложение, и тогда возникла бы радужная мысль о том, что они все могли бы жить в имении одной счастливой семьей. И Лопухин, так почитающий ее, не отказал бы ей.

Но она этого не делает. Ей не пришло это в голову? Нет, ее это просто не касается. Ей нет дела до вишневого сада.

А что же Лопухин? Почему *он* рубит вишневый сад? Он с юных лет потерял голову из-за Раневской. Она его божество, ее имение — волшебная страна для него, и его самое горячее желание — доставить ей удовольствие. (Фактически, если отойти от психологического настроения пьесы, можно решить, что Лопухин не делает предложения Варю, потому что

он любит Раневскую).

Лопухин покупает имение. За девяносто тысяч рублей; это для него не деньги. Затем он рубит деревья, зная, что причиняет боль своему божеству, и сносит барский дом. Его родители были здесь крепостными; Раневская выросла в этом доме; деньги ему не нужны; почему же он рубит деревья? (Да, да, да, мы неожиданно сталкиваемся с полным равнодушием к тому, чтобы последующие поколения вернулись на землю. В этом нет сомнения. Почему? Если Лопухин хотел строить дачи, он мог их строить где угодно. Для этого не нужна земля Раневской и ее разрешение. Если бы он ставил целью строительство дач, и у него на выбор было бы два участка, в том числе и земля его кумира, стал бы он сносить ее дом? И так, у него может быть много земли. Он может строить, где пожелает. Почему он рубит сад и доставляет огорчение своему кумиру? Купив имение, он мог бы привести его в порядок и сделать любимым пристанищем).

Что же происходит в результате?

То, что должно произойти — сад вырубают.

Пьеса представляет ряд сцен о сексе (любви), в частности, о несостоявшемся (несостоявшейся).

Очень вероятно, что пьеса вдохновлена сценой из “Анны Карениной” между приятельницей Кити m-lle Варенькой и ее спутником на прогулках Кознышевым. Оба одиноки, оба хорошие люди, которых познакомили многочисленные друзья. Оба хотят вступить в брак, они — идеальная пара. Одна из лучших сцен романа — сцена, в которой оба знают: сейчас или никогда. Они отправляются на прогулку, и Кознышев готов сделать предложение, но он уходит в сторону, задав вопрос о грибах. И два хороших человека обрекают себя на одиночество.

Меня не смутит, если следующее предположение покажется циничным. Тема эта Чехова волновала, и он, не стесняясь, (вероятно, бессознательно) заимствовал ее у Толстого, воплотив в отношениях Лопухина и Вари.

Так складывается не только у Вари и Лопухина, но у всех персонажей пьесы.

Аня влюблена в Петю, учителя утонувшего брата. Трофимов влюблен в нее, но не может сделать первого шага. Он провозглашает, что он выше любви, но во внутреннем монологе называет Аню “весна моя, солнышко мое”.

Контрщик Епиходов влюблен в горничную Дуняшу. Он пытается сделать ей предло-

жение, но она считает его мужиком и не слушает его. Она влюблена в Яшу. Яша соблазняет ее и бросает, потому что он любит только себя.

Раневская отдала свою судьбу в руки любовника, три года ухаживала за ним, больным. Он оставил ее ради более молодой женщины.

В этом кроется причина ее возвращения в имение. Чистое совпадение, что она возвращается перед аукционом, на котором будет продан сад. Почему это совпадение? Да потому что, как мы поняли, она вернулась не для того, чтобы спасти его. Что побудило ее вернуться? То, что она брошена. Что побуждает ее вновь вернуться в Париж? Бесконечные телеграммы от ее *goue*¹ любовника, умоляющего ее о прощении.

Почему Раневская возвратилась домой? Чтобы залечить раны, протянуть время, понять, как жить дальше.

Ни один из персонажей не вовлечен в театральное действие. (В отличие от других персонажей Раневская ближе к действию. По сути, роль Раневской — монолог: ей ничего ни от кого *не нужно*).

Раневская бездейственна, если не считать единичных, отраженных поступков. Почему же она протагонист в пьесе? Она *не протагонист*.

В пьесе нет протагониста. Есть две ведущих группы. Протагониста нет, потому что нет сквозного действия. Одна и та же ситуация повторяется разными парами.

Продолжим:

Брат Раневской Гаев — старый холостяк, и несколько раз его в пьесе называют “старой бабой”². Что *хочет* он? Очень немного. Да, он плачет в финале, когда рубят сад. Но он доволен, что будет работать в банке, играть в бильярд и бездельничать, как он играл в бильярд и бездельничал в имении.

Странные персонажи — Фирс, старый лакей, счастливый возвращением барыни, и Симонов-Пищик, небогатый сосед, который во всем находит хорошее.

Пищик, Фирс и Гаев представляют местный колорит. Они в настоящее время не состоят в браке и понятно, что они — отходящее прошлое. Они счастливы. Потому что в их жизни нет секса (любви). Они свободны от повторяющихся действий: довести до конца, прояснить или изменить несчастливую любовную ситуацию.

Вишневый сад и его неизбежный конец —

¹ В значении “альфонс”. (Франц.; здесь и далее прим. переводчика.)

² Мэмет ошибся. Так называет Сорина доктор Дорн в “Чайке”.

не более чем эффектный драматургический прием.

Пьеса — это не “если ты не вернешь мне долг, я заберу твою корову”. Она о “поцелуй меня немедленно, иначе я умру от рака”.

Препятствие в пьесе не возникает и даже не вытекает из поступков персонажей. Пьеса воздействует, потому что она состоит из блистательно написанных сцен.

Я рискну предположить — судя по сходству с его многими рассказами — Чехов сначала написал сцену Дуняши и Епиходова. По всей вероятности, она повлекла за собой сцену Дуняши и Яши, только что вернувшегося из Парижа, в которого она влюблена. С кем вернулся этот красавец-лакей? С госпожой. *Et ensuiete'*.

Продолжим это самонадеянное предположение. Что хотел Чехов, заставляя тринадцать персонажей в течение двух часов бесцельно слоняться по барскому дому? У него, как у всякого драматурга, было три выбора. Он мог все свести к блестящим скетчам; мог исследовать происходящее и попытаться выделить сквозное действие драмы и таким образом экстраполировать пьесу от *происходящего*. Сравним структуру “Вишневого сада” со структурой “Чайки”. В “Чайке” известная актриса Аркадина, не желая расставаться с молодостью, находится в связи с более молодым по возрасту мужчиной, игнорируя сына, чей возраст выдает ее собственный. Он стремится добиться ее внимания и любви Нины, представляющий одну из сторон личности Аркадиной. В финале герой пьесы Треплев осознает, к чему он пришел, и стреляется. Что происходит в финале “Вишневого сада”? Все возвращается на круги своя, чтобы продолжать жизнь, которую они вели до начала пьесы. Можно сказать, что “Вишневый сад” структурирован, как *фарс*. Эта драматическая форма наиболее отвечает пьесе. Можно также сказать, что пьеса близка к ревью, состоящему из серии скетчей с общей темой, что, по сути, так и есть. Возможно, это первая пьеса — ревью, феномен XX века... Тема ее соотносится, к примеру, с такими пьесами, как *La Ronde*, “Передвижное кафе”, “Люди в белых халатах”, “Детективная история”, “Лунные воды” и другие².

Вернемся к нашей теме: Чехов располагает тринадцать персонажей в усадьбе. В пьесе много прекрасных сцен. Его третья альтернатива — найти возможность, чтобы все тринадцать персонажей там же *вели друг с другом разговоры* все это время. Эта одна из дилемм, стоящая перед современным драматургом: “Черт возьми, это фантастика! Как мне сохранить всех этих людей в доме?”

Может быть украдена драгоценность. Совершено самоубийство. Или разыгралась вьюга. Сломалась машина. Или же в течение трех недель имение придется продать за долги, если кто-нибудь не найдет выход.

Я воображаю, как Чехов ищет выход для своих героев и как он говорит: “Не-е-т, им не выпутаться”. Я представляю, как он на репетициях каждый раз *вздрагивает*, когда Лопухин произносит (а он это говорит постоянно): “Вам известно, до торгов осталось три (две, одна) недели”. Это настоящая драматургия. Горацио не является каждые пять минут, чтобы сообщить; “Не забудь, Гамлет, твой дядя убил твоего отца и спит с твоей матерью!”

“О, нет, — думал Чехов, — мне не выбраться из этой ситуации”. Но он выбрался и создал пьесу, которая восхищает.

Почему мы ей восхищаемся? Потому что она о борьбе между старыми ценностями русской аристократии и потере господства? Не думаю. Ибо, в конце концов, пьеса о — и *только* — о поступках персонажей. Мы, зрители, воспринимаем пьесу не с точки зрения особенностей ее стилистики или социального статуса персонажей (которые, в итоге отделяют нас от пьесы), но только *по поступкам* персонажей, стремящихся достичь цели. Если перенеси действие “Гамлета” в Уикиган³, пьеса останется великой.

Бессмертие “Вишневого сада” не в том, что действие происходит в умирающей царской России или потому что речь идет о богатых и бедных. Мы восхищаемся пьесой, потому что она о бессознательном — оно создает пьесу. И мы на уровне подсознания понимаем и наслаждаемся снова и снова повторяющимися сценами: двое не могут пробиться друг к другу, пытаются найти отклик на свой несостоявшийся секс (несчастную любовь).

¹ И затем. (Фр.)

² *La Ronde* — “Хоровод”, пьеса А. Шницлера. “Передвижное кафе” — пьеса М. Андерсона. “Люди в белых халатах” и “Детективная история” — пьесы С. Кингсли. “Лунные воды” — пьеса английского драматурга Н.С. Хантера.

³ Город в США, штат Иллинойс.

Перечитывая заново

Екатерина Кострикова

“Западная пристань” Б.-М. Кольтеса

Бернар-Мари Кольтес — французский драматург 1970-80-х годов¹. Популярность и признание достигли Кольтеса неожиданно и своевременно: его пьесы легли в основу важнейших свершений европейского театра этой эпохи. Кольтеса открыли миру крупнейшие европейские постановщики Патрис Шеро и Петер Штайн. Будучи последователем Сартра и Камю, Кольтес возрождает драму абсурда и дает ей неформальное продолжение. Кольтес проложил путь от театра абсурда к новейшей драматургии Европы. Он является создателем своего, ни на кого не похожего стиля.

Кольтес ушел из жизни слишком рано, трагично², но оставил след, по которому долго будет брести еще не одно поколение. Если во Франции о творчестве драматурга написано множество работ, то для российской театральной общественности открытие Кольтеса еще впереди, ведь по сути из россиян только Кама Гинкас всерьез прикоснулся к его пьесам.

Один из важнейших текстов Кольтес, пьеса “Западная пристань” (1988), является отражением современного состояния западной культуры, символом ее тупикового существования. Читатель оказывается именно там, где подсознание сталкивается с сознанием, где тайна существования человека граничит с заблуждением, где форма образует смысл — в центре проблем, заявленных в драматургии Кольтеса. Не находя ответов, пьеса задает множество вопросов и отправляет читателей в открытое плавание с Западного причала, тупика христианской цивилизации.

Данная пьеса несценична, по крайней мере, в традиционном понимании. Если разбирать роли с точки зрения психологии, со всей определенностью, текст теряет нечто самое важное, смысл. Кольтес — закрытая тема для режиссеров, по крайней мере, до тех пор, пока не будет найдено ключа к особому драматургическому строю.

У Кольтеса мотивация действий героев не так интересна, как мотивация их присутствия здесь и сейчас, их внутреннего, сакрального движения. Герои одновременно присутствуют и в заброшенном порту, и в иной плоскости. Это сочетание реального места и

места, не существующего на земле, подобно невозможному здесь Эдему. И вместе с тем это рай с точной топографией, реалистическими координатами.

Творчество Кольтеса действительно является новым словом в мире драматургии. Кольтес заново поднимает тему одиночества, тему трагического существования человека, идею разлучения личности с действительностью. Герои Кольтеса, ущемленные с социальной, моральной и духовной стороны, не замыкаются внутри себя, а, напротив, отвечают враждебному миру агрессией. В “Западной пристани” жертвы и насильники находятся в одной плоскости. Так или иначе, две стороны провоцируют мир на еще большую жестокость по отношению к ним. Каждый герой начеку, герои Кольтеса только и ждут друг от друга и от мира, прежде всего, предательства.

Герой Кольтеса осторожен, подобен первобытному охотнику, ступающему по шаткой земле. Опасность окружает его со всех сторон, он ни на секунду не расслабляется. Именно этот опасный и зловещий мир, идущий войной на человека, и привлекает драматурга. Этот мир не просто плод его фантазий. Кольтес говорит о реальной Западной пристани, находящейся на окраине Нью-Йорка: “Мне хотелось рассказать об этом крохотном мире — в своем роде исключительном и не чуждом мне. Мне хотелось передать те странные ощущения, которые охватывают человека, шагающего по ангару от стены к стене, когда только кажется, что здесь пусто и никого нет. О том, как сквозь маленькие и большие дыры в крыше врывается внутрь

¹ См. о нем также нашу публикацию в № 2, 1996 г. (пьесы “В одиночестве хлопковых полей” и “Роберто Зукко” со вступительной статьей С. Исаева).

² Умер от СПИДа в 1989-м в возрасте 41 года.

свет, об отзвуках шагов и голосов, о шелесте движений кого-то рядом, о чьих-то прикосновениях — и о незнакомой руке, которая жадно тянется к тебе в темноте”.

Персонажи Кольтеса произносят огромные монологи. Монологи, обращенные к какому-то конкретному персонажу. Подобная форма все равно подразумевает диалог: монолог не внутрь себя, а к другому. Кольтес в ремарке описывает состояние слушателя — и это чаще всего бездействие. Бездействие — самый лучший ответ на монолог, ведь для Кольтеса тема одиночества невероятно важна.

Как играть ремарки Кольтеса, описывающие неуловимый свет, отблеск воды? Даже если воспроизвести данные эффекты на сцене, они останутся только эффектами, нет гарантий, что зритель именно в эту минуту обратит внимание именно на эту тень или именно на этот шелест. Необходимо создавать звуковую, световую, музыкальную партитуру, делать акценты. Ремарки сами по себе не только создают контраст с текстом, но и сливаются с ним в единую органику. Необходимо найти ту связь, что соединяет слово и действие, свет и тень, Запад и Восток. Возможно, ключ находится в игре актеров, которая должна тем или иным образом соответствовать состоянию природы. В случае с Кольтесом мы встречаемся с иной условностью театра. Герою Кольтеса необходим слушатель, но тот, кому монолог адресован, молчит, бездействует. Только присутствие природы как слушателя должно создавать ощущение того, что человек не одинок, так как природа реагирует на действия героев. Природа либо подталкивает персонажей на тот или иной поступок, либо сопереживает, либо состояние природы соответствует состоянию героев. Природа Кольтеса подобна античному хору, не остается в стороне от основного действия, они движутся параллельно.

Весь мир Кольтеса взят из неустанных скитаний по городу, по Востоку и Западу. Кольтес соединяет узкие улицы западного города и трущобы мусульманской Африки. Упорядоченное движение городов (символ угасающей цивилизации) противопоставлено хаотичному движению восточной жизни. В своих произведениях Кольтес одушевляет улицы больших городов, как и природу Востока. Ночь преобразует и дает видеть окружающие предметы и людей под тем ракур-

сом, под которым не возможно увидеть днем. Ночь для Кольтеса не только время действия в пьесе, но и время, когда открываются самые потаенные кладовые подсознания человека.

Кольтес: “Я люблю бродить по улицам. Ночью. Люблю заходить в кафе, где в пять минут за кружкой пива ты становишься братом первому встречному. Я люблю кварталы, кипящие разноликой жизнью, жизнью богемы, естественной и не наигранной жизнью; кварталы, населенные людьми, говорящими глубоко, без снобизма, по-новому для меня... Спрятавшись в этом огромном ангаре, я провел несколько ночей среди нищих, гомосексуалистов, спекулянтов. Это — место, куда никогда не заходят полицейские. Место сведения счетов. Когда оказываешься внутри него, ты в привилегированном мире. Как будто находишь в самом центре сада неухоженный квадрат земли, на котором выросло новое, загадочное растение. Этот мир, где привычный порядок вещей изменен, где возникает порядок своеобразный, внутренний”.

Данное описание очень похоже не только по ощущениям, но и по содержанию на то, как описывал Винсент Ван Гог свою картину “Ночное кафе”: “Я пытался показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался <...> воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни”.

Кольтес и Ван Гог видят мир под одним углом. Ночью все обостряется и принимает реальный вид, вещи становятся такими, какие они есть в действительности, люди принимают свое реальное обличие. И вот эта реальность намного дороже художнику и драматургу, чем та, в которой живет большинство людей, опираясь лишь на физическое предназначение тех или иных предметов. Реальный мир их интересует как портал в иной, нереальный мир.

Французский режиссер Патрис Шеро на протяжении 1980-х ставит одну за другой пьесы Кольтеса. Так возрождается опыт тандема драматурга и режиссера, который, по мнению французских критиков, был для французского театра утерян в ту эпоху. Режиссер утверждал, что для него ошутима в текстах Кольтеса связь с традицией французских философских диалогов XVIII века. Как бы желая сквозь современную жестокость пробиться к далекому, высокому и нравственному, режиссер соединяет две

культуры. В драматургии Кольтеса нет нравственной проповеди в прямом смысле слова, но есть высокие идеалы (которые как раз присутствуют в философских диалогах XVIII века). К ним герои пьес пробиваются через трудности непонимания, отчуждения и сложившиеся дикие, “первобытные” отношения между людьми. И эти “новые дикари” каменного города намного страшнее тех аборигенов африканских саванн, так как у аборигенов все же сохраняются понятия крови, брата, семьи и племени, некий нравственный каркас. Кольтес по-своему формулирует идею “нового средневековья” или “нового дикарства” — идею, которой сегодня чаще всего описывают современность.

Постмодернизм декларирует “новую философию”, которая “в принципе отрицает возможность достоверности и объективности, такие понятия, как справедливость или правда”. Целые поколения людей пребывают в подвешенном состоянии. Это состояние утраты ценностных ориентиров. Творчество Кольтеса пропитано определенным сознанием утраченных идеалов, которые были присущи культуре XVIII-XIX веков. Мнимая свобода, выражающаяся в свободе слова и физических поступков, популяризация бездарных идиологов, поп-икон, пароксизмы культуры потребления. Кольтес в той или иной мере опирается на массовую культуру. В его пьесе появляются модель новейшего автомобиля класса люкс “Ягуар” и автомат Калашникова, зажигалка “Дюпон” и часы “Ролекс”, герои говорят о бизнесе, технике и о наличных деньгах, кредитных карточках. Но есть и другое — в пьесе фигурируют предметы, не совпадающие с бытом 70-х—80-х. Герои говорят о французских су и сантимах, изъятых из оборота еще в 1947 году, что явно подтачивает представление о том, что действие пьесы происходит здесь и сейчас. Кольтес дает целый диапазон старых и новых символов массового потребления. Кроме того, желая слить старые формы в искусстве и новые веяния массовой культуры, Кольтес соединяет традицию диалога в духе Беккета и сленг современных обывателей.

Весь двадцатый век люди живут в предчувствии конца света, который, возможно, уже наступил. Так же и у Кольтеса: механизм саморазрушения уже давно заведен, герои с начала пьесы — на тонущем корабле в заброшенной бухте. Кольтес проводит параллель с известным библейским сюжетом о Ноевом ковчеге. Однако же всемирный потоп, по Кольтесу, не имеет своего конца, герои Кольтеса переживают по-

стоянное его присутствие. Чувство страха становится для героев постоянным состоянием.

Сюжет пьесы состоит в том, что ночью к безлюдной западной пристани подъезжает богатый автомобиль, и маргиналы бегут к нему, чтобы “помочь ближнему”, то есть подзаработать на нем. Кольтес здесь фактически обвиняет католическую церковь: люди свершают добрые дела, коллекционируя их, чтобы потом предоставить Богу “квитанции” о свершенных добрых делах. И в этом желании выгоды все накопленное аннулируется. Как люди зарабатывают на хлеб, так и верующие зарабатывают на вечную жизнь. И если в других произведениях Кольтеса можно проследить мотивы сделки, то в “Западной пристани” герои заключают сделку с самим Богом. Люди при жизни твердо знают, что за все придется платить всеми возможными способами, поэтому хитростью и подлогом пытаются заработать деньги, чтобы расплачиваться, расплачиваться, расплачиваться. Расплачиваться нужно и на небесах, и, если не скопил, то вечная жизнь не гарантирована. Подобно покупающим и продающим, люди пытаются своровать или подкупить, приписать себе те или иные благородные поступки. Люди вцепляются в хорошие поступки, которые можно положить на чашу весов. Вести счет своим хорошим поступкам — нелепо, они сразу обесцениваются в силу неискреннего свершения. И, следовательно, на “банковском счете” у каждого героя по нулям. Изначально кажется, что Кох (он приехал на “Ягуаре” топиться на Западной пристани) специально послан в это Богом забытое место, чтобы на нем можно было “заработать”. Спасая Коха, персонажи спасают свои шкуры. Но чем дальше, тем больше становится понятно, что никого невозможно спасти.

Деньги, по Кольтесу, есть эквивалент духовных ценностей. Происходит полная деформация, подмена значений — деньги есть выход к материальному благу, и вот это самое низшее и не имеющее цены в загробном мире становится самым значимым для духовного пути героев Кольтеса. Здесь можно сравнить с культом загробного мира в древнем Египте. Мумифицируя и погребая фараона, в гробницу закладывали все сокровища, принадлежащие ему при жизни и могущие ему понадобиться после смерти. Материальные вещи становились одним из решающих факторов загробной жизни. С одной стороны материя, а с другой — вы-

ход в иной мир.

Почти во всех героях “Западной пристани” присутствует некое раздвоение, сочетание высших идеалов и низшей похоти, духовного востока и грязного запада, религиозных догматов и свободного верования. Не отдаваясь ни одной из культур полностью, Кольтес делает шаг в сторону Востока.

Прогресс внешний ведет к внутреннему регрессу и нивелированию духовных ценностей. Героиня, Сесиль, проклинает западное несовершенство больших городов и в то же время играет именно по его правилам, воспринимая заповеди как некую условность карточной игры, где возможен обман и блеф. И это игра не просто с судьбой, а со Всевышним. И тогда встает вопрос об истинности самого Бога. А с каким именно Богом заключают сделку герои — если сделка возможна, по преданию, только с дьяволом, с духом тьмы.

Мощь европейского ума и богатство западной культуры меркнет по сравнению с бездуховностью ее цивилизации, в то время как Восток стремится к равновесию и гармонии. Сам Кольтес, будучи умным, острым драматургом европейского сознания, испытывает потребность в культуре Востока, в ее всеобъемлющей поддержке. Принадлежа Логосу и раскрывая в своей драматургии законы христианского Писания, Кольтес обращается к закону Дао, окутывая свою драматургию в восточную философию. Пьеса написана европейским языком, но ремарки, описывающие состояние природы, абсолютно не свойственны западному миру. Природа живет как бы в отдельности от развязного языка героев. Ключевая фраза, свойственная только европейскому мышлению: “Спаси свою шкуру”, и ключевая фраза, свойственная только пониманию гармонии Востока: “Падает молчаливый дождь листьев”. Без понимания двоемирия, без понимания слияния двух культур невозможно вникнуть в суть драматургии Кольтеса.

В расположении главных героев пьесы есть также косвенное противопоставление Запада и Востока. Шарль — ребенок Запада, сам Святейший Папа в чистый четверг целовал и омывал его ноги. И Абад — дитя Востока, при ярком солнце сливающийся с тенью дерева. Общение между этими персонажами выстраивается посредством монологов Шар-

ля и молчания Абада. Читатель узнает об их взаимоотношениях из того, что говорит Шарль об этом, но в молчании Абада содержится сама основа их отношений — суть безмолвной мудрости Востока. На каждый вопрос или утверждение, поставленные Шарлем, следует молчаливый ответ. Абад отдалека от Шарля. Брат отдалека от брата. Разлука между Западом и Востоком неизбежна. Именно здесь, на Востоке, человек Запада ощущает свою греховность, свое несовершенство.

Если пересказывать сюжет “Западной пристани” буквально в нескольких предложениях, то, изменив имена, можно получить сюжет средневекового моралите. Притча о человеке, предчувствующем свою кончину. Напрасно человек просит об отсрочке, напрасно пытается подкупить Смерть. Идея драматургии Кольтеса требует, чтобы герой предстал на Страшном Суде. Тогда у человека остается один выход: обратиться к добрым делам. Героем, свершившим добрый поступок, является Абад, вытаскивший Коха из воды и тем самым спасший его от греха самоубийства. Остальные герои пьесы тем или иным способом пытаются приписать себе этот Добрый поступок, чтобы можно было его представить на страшном суде в свою пользу.

Тема бизнеса — одна из самых главных в творчестве драматурга. В сцене между Моник и Шарлем автор дает развитие теме “бизнес между мужчиной и женщиной” — еще одна интерпретация темы “сделки”. По принципу выгоды строятся отношения между Богом и человеком. Тот же принцип используется во взаимоотношениях между мужчиной и женщиной: отношения между Моник и Шарлем завязываются на том, что каждому из них необходимо нечто друг от друга, но они оба пытаются скрыть свою и узнать чужую информацию как бы между прочим. Моник заговаривает Шарля, но сквозь длинный монолог с эротическим подтекстом проскальзывает мольба о том, чтобы Шарль помог покинуть этот порт. Шарль в свою очередь говорит, что с женщиной не желает иметь дела, но на самом деле именно она ему и нужна. Каждый из них пребывает в заблуждении, оба думают, что только он один ведет двойную игру. Они, как два слепых, не видят, что находятся в равных положениях. И это не человеческая любовь, это любовь к сделке — один из атрибутов европейского сознания.



Окончание. Начало на с. 167

пеющая тема — театр для детей и театр наших детей. Критикам, журналистам, зрителям и участникам показов очень трудно было отделить в себе “специалиста” от “просто зрителя” и “просто родителя”. Стало ясно, что необходим какой-то общественно-творческий координационный центр, где можно было бы регулярно встречаться “заинтересованным лицам”, всесторонне обсуждать и пытаться намечать практические пути решения таких проблем, как создание профессионального репертуара для юных зрителей разных возрастов; поддержка новых драматургов, чье творчество обращено к подрастающему поколению; продвижение новых пьес на сцены театров; создание менеджмента для такой драматургии и для спектаклей, в основу которых она положена; привлечение внимания СМИ, специалистов и т. п.

Кстати, сам драматургический

конкурс “Премьера.txt” по мере сил уже пытается создать нечто вроде такого координационного центра, проводя совместные мероприятия с литературной студией “19 октября” имени графа Хвостова, объединением “Журналистика и риторика” ГОУ ДЮЦ “Пресня”, детской студией “Кипарисовый ларец” при Литературном институте им. М. Горького, с Центром им. Вс. Мейерхольда, детским театром “Будильник” и московским детским театром “А-Я”.

Наверное, наиболее многообразным является сотрудничество “Премьеры.txt” с театром “А-Я”. Здесь, например, осуществлялся проект “Детский вербатим” и проходила первая Лаборатория современной детской драматургии.

А в начале сезона в “А-Я” была представлена премьера — проект для самых маленьких зрителей “Ципа-дрипа”, или, как определено в программке, “тру-ля-ля для детей 3—6 лет”. Это сценическая игра, построенная на пластике, звукоподражании, сочетании

очень простого и внятного мульт-видеоряда с актерской пантомимой. Восемь актеров и актрис в ярких костюмах с изменяемыми деталями являют нам нечто такое-эдакое... нечто “коллективное”, что упало на Землю с неба, разделилось на несколько сущностей, и теперь эти сущности... или существа — забавные, трогательные, наивно-любопытные и очень игрущие — пытаются познать, куда они попали и что тут делается. Остроумные “живые фигуры”, тонко и точно разработанный звуковой ряд позволяют юным зрителям познать и буквы, и соответствующие им звуки и, главное, то, что миром правит доброта и сочувствие. Этот спектакль с увлечением смотрят и взрослые — но прежде всего он очень точно настроен на восприятие и психологию детей 3—4—5 лет.

Так что и в нашей стране (а не только в далеких Европах) появляется все больше увлеченных специалистов, которые умело и профессионально создают сценические действия для дошколят.

В. Б.

Осенью в Москве Благотворительный фонд Олега Ефремова при поддержке Министерства культуры РФ провел международный театральный фестиваль “ПостЕфремовское пространство”.

Оргкомитет смотря в составе Анастасии Ефремовой, Татьяны Корабельниковой, Светланы Шубиной и Евгении Раздировой так обозначил поставленные задачи: равное внимание к классической и современной, прежде всего — отечественной драматургии; признание существенной важности общественного звучания спектакля; познание современного пространства театра — как совокупности и формально-художественных, и духовно-нравственных поисков.

И еще: едва ли не главной, принципиальной целью смотра обозначено пристальное внимание к российской провинции. Стремление включиться в восстановление свя-

После Олега Ефремова

зи культурно-театральных странств между столицей и другими регионами России.

Неслучайно фестиваль, напомнил слова О. Н. Ефремова, звучащие как лозунг: “Все театры равны перед искусством”. Поэтому все российские коллективы-участники, спектакли которых были отобраны Оргкомитетом и показаны в столице — не московские.

Театральная общественность горячо поддержала идеи фестиваля. Свои площадки для гостей представили МХТ им. А. Чехова, театр “Et Cetera” н/р А. Калягина, Российский Академический молодежный театр, ТЦ “На Страстном”, театр “Современник”.

А показаны были вот какие спектакли: “Саквояж доктора Чехова” — режиссура Андрея Назарова и его же композиция по 28 чехов-

ским рассказам (Родопский драмтеатр им Н. Хайтова, г. Смолян, Болгария); “Женя, вы знаете...” — музыкально-поэтическая постановка Семена Лосева по стихам Евг. Евтушенко (Молодежный театр “Общество Свободных Актеров”, г. Рига); “Дом восходящего солнца” — инсценировка рассказов Вампилова, Шукшина, Сукачева, Охлобыстина в постановке Александра Плетнева (Калужский гособлдрамтеатр, г. Калуга); “Кровавая свадьба” по романтической поэме Ф. Гарсиа Лорки в постановке Михаила Фейгина (Драматический театр “Колесо” им. Г. Дроздова, г. Тольятти); “Фрегат “Паллада” по путевым заметкам И. Гончарова, режиссер Сергей Тюжин (Ульяновский облдрамтеатр им. И. Гончарова); “Дон Кихот” — еще одна работа Александра Плетнева

Окончание на с. 258

История. Библиография

Владислав Забалуев

Две маски Джонсона

История литературы — это, в значительной степени, еще и история литературных репутаций. Так, английский драматург Бен Джонсон (Jonson, 1572—1637), которого мы сегодня знаем в основном как комедиографа, в XVII веке был известен прежде всего как автор произведений в жанре маски. Строго говоря, этот жанр не является его изобретением. Но именно под его пером он окончательно сформировался. Возникнув еще в средневековье, маска стала излюбленным театральным действием при дворах европейских монархов в эпоху Возрождения. Чтобы понять ее сущность, надо проследить ее эволюцию.

Театр эпохи Возрождения был неразрывно связан с общественной жизнью. Итальянские и французские театральные практики служат тому подтверждением. Политические деятели этих стран довольно быстро поняли, что власти нельзя достичь без использования символов. Приведем только один пример. Говоря о театрализации политической жизни Флоренции XIV века, И.А. Краснова пишет: “Управление отрядами вооруженного плебса требовало соблюдения определенных ритуалов, соответствующих собственной системе символов. <...> Герцог Афинский предоставил низам весьма иллюзорные политические права и экономические привилегии, но зато учредил гонфалон народа — знамя с изображением Ангела и добился тем самым на какое-то время поддержки ремесленников младших цехов и плебса”¹.

Театрализованной была политическая жизнь не только во Флоренции. В начале XV века заканчивается Авиньонское пленение пап и последовавшая за ним Великая схизма. Папы возвращаются в Рим. С этого момента он начинает преобразоваться, возрождать свое былое величие. Стремясь привлечь народ на свою сторону, папы начинают поощрять массовые празднества. Более того, они собственной персоной присутствуют на них, тем самым отождествляя себя со своими поддан-

ными. Так, папа Павел III большую часть своего времени проводил в Венецианском дворце (Palazzo di Venezia) в самом центре города. “Он специально обосновывается здесь во время первого после своего вступления на престол карнавала, чтобы насладиться зрелищем... и показать себя. С помощью умело подогреваемого интереса к своей персоне он завоевывает расположение народа, увеличивает количество праздников, продлевает их на несколько дней, придумывает новые игры и забавы”². Подобные празднества были тесно связаны с древними традициями. Интересно, что карнавал в Риме проводился в те же дни, что и сатурналии в древности. Конечно, существовали торжества и в честь христианских святых. Однако они служили скорее формальным поводом для организации карнавала.

Во Францию итальянские празднества пришли с началом Итальянских войн, длившихся более полувека (1495—1559). При дворе французских королей появляются ученые, архитекторы, поэты из Италии. Можно прямо сказать, что французский двор конца XVI века был влюблен во все итальянское. Во время маскарадов французские придворные облачались в костюмы Арлекина, Панталоне, Дзанни и других персонажей комедии дель арте. При дворе играли такие итальянские труппы, как “Джелози”, “Конфиденти”, “Раккольти”. Они привозили импровизированные комедии, которые со временем стали играть по сценарию.

В это же время в Италии и Франции начинает складываться такое искусство как балет. Однако это не был балет в современном смысле этого слова: на протяжении XVI — первой половины XVII века он, помимо танца и пантомимы, включал литературный текст и вокальные номера. Наряду с этим устанавливались определенные правила, расширялся жанровый диапазон, появлялась сюжетная линия, совершенствовалась техника танца.

¹ Краснова И.А. Театрализованные формы ритуалов политической повседневности во Флоренции XIV — первой трети XV в. // Театр и театральность в культуре Возрождения. М.: Наука, 2005. С. 14—15.

² Эрс Ж. Повседневная жизнь папского двора времен Борджиа и Медичи. 1420—1520. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 102.

Одним из самых знаменитых балетмейстеров был Бальтазарини ди Бельджойозо (Belgioioso, 1535—1587), известный в истории под своим французским именем — Бальтазар де Божуайё. Ему принадлежат такие известные балеты как “Балет королевы Екатерины Медичи в честь польских послов” (1573) и “Цирцея, или Комедийный балет королевы” (1581). Последний балет интересен тем, что впервые в одном представлении объединил драматический спектакль, танцы, живопись и хореографию. Этот балет был дан по случаю брака герцога Жуаёза с Маргаритой Лотарингской. “Комедийный балет королевы” лишь на четверть был собственно балетом. Однако танец в нем уже стал частью целостного замысла спектакля. Интересен он также и тем, что представлял собой политическую аллерию, прославлявшую восстановление порядка после ряда гражданских войн. Его очарование подчеркивало величие Генриха III, принесшего мир и спокойствие во Францию. Однако главным в этом балете является морально-нравственная проблематика. Речь в нем идет не только и не столько об установлении гражданского мира, сколько об укрощении злых страстей в человеческой душе.

Генрих III обожал подобные зрелища и с большой охотой участвовал в них. Кроме того, он любил переодеваться в женское платье. Когда 24 февраля 1577 г. ко двору прибыли “Джелози”, Генрих III дал по этому поводу маскарад. “Он появился на нем в женском платье, напудренный и с мушками на лице. Декольте обнажало его грудь, корсаж украшали кружевные воротники, на шее висело десять ниток жемчуга, а на дамском токе сиял превосходный бриллиант”¹. Так Генрих стремился создать яркий, запоминающийся театральный образ, и ношение женских одежд было подчинено этой цели.



Пышность и блеск французского и прочих королевских дворов этого времени служили поддержанию авторитета монархии в глазах ее подданных. Балы и прочие придворные празднества были связующей нитью между королем и его народом. Поэтому такое значение имела церемония торжественного въезда короля или почетного гостя в город. В этот день собирались все сословия и устраивали торжество. Для короля это был повод лишний раз продемонстрировать свое могущество, а для подданных — доказать ему свою преданность. Но это еще был повод и для просьб, а иногда и требований: так, город мог просить подтвердить старые привилегии и даровать новые, а монарх ожидал от города

какого-нибудь дара. Из Франции традиция торжественных въездов перешла в Англию, где они стали известны под названием *progresses* (путешествия). Точно так же монарх или какой-либо вельможа въезжал в графство или город, и по этому поводу давалось торжественное представление.

Однако, несмотря на существование аналогичных форм на континенте, английская пьеса-маска уникальна. Прежде всего, ее история совпадает с историей абсолютной монархии в Англии конца XVI — начала XVII

века: ее возникновение приходится на правление Елизаветы, апогей — на царствование Иакова I, закат — на эпоху Карла I. Но неверно было бы думать, что она возникла на пустом месте. Из предшествовавших ей традиций на первое место нужно поставить традицию рыцарских турниров.

С течением времени турниры перестали быть подлинными сражениями, они приняли аллегорико-дидактический характер. Дамы, участвовавшие в них, брали себе такие имена, как Истина, Скромность, Добродетель, а рыцари — Честь, Упорство, Сила. Рыцарь,

¹ Клуас И. Повседневная жизнь в замках Луары в эпоху Возрождения. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 284.

одержавший победу в состязании, получал в награду право танцевать с той дамой, которую он сам себе изберет. После этого рыцарю и его даме воздавали почести. В свою очередь, они обращались с речью к вельможе, в честь которого давался турнир. Все участники турнира надевали по этому случаю свою лучшую одежду. Затем все они участвовали в коротком дидактическом представлении. Танец рыцаря с дамой, естественно, сопровождался музыкой. В центре представления находился самый влиятельный участник, и именно к нему обращались с высшей похвалой. Наконец, танцоры предлагали зрителям принять участие в танцах. Заключительный танец подчеркивал важность и исключительность всего происходящего. Не было никого, кто не принимал бы в нем участия, так как все участники и зрители турнира относились к числу придворных. Каждый из них, в свою очередь, был связан узами верности с тем, кто был влиятельнее всех. В центре такого представления находилось какое-то событие из жизни вельможи или монарха — например, его торжественная встреча, день рождения принца или свадьба принцессы¹.

На *маски* повлияла также и традиция религиозных представлений — мистерий. Мистерии устраивались по случаю больших религиозных праздников — например, Пасхи, Тела Господня, дней прославления тех или иных святых. Из-за запрета на театральные представления в стенах храмов, они разыгрывались на улице. Все это действие сопровождалось впечатляющими эффектами: фейерверки, ангелы, спускающиеся с небес и т. д. В мистериях воссоздавалась вся история человечества, от сотворения мира до его конца. Библия представала в них в виде цикла из 40—50 пьес. В мистериях были заняты сотни актеров. Они игрались на подвижной сцене, называвшейся “вагоном” (*waggon*) и перевозившейся из города в город. Каждый “вагон” был собственностью гильдии, члены которой были авторами, постановщиками и актерами². Мистерии во многом повлияли на *маски*. От них *маски* переняли связь с сакральным и представление об истории как о круговороте.

Пора расцвета мистерии в Англии миновала с началом Реформации. Кроме того, к началу XVI в. возрастает интерес публики к

драматическим представлениям, появляются первые актеры-профессионалы. Возникают такие жанры, как интерлюдия и моралите. Моралите становится главным жанром Реформации. Как известно, такие идеологи этого движения как М. Лютер и Ж. Кальвин утверждали принцип “личного общения с Богом”. Именно из желания придать святость личной добродетели и возник театр моралите. В моралите давалась аллегория человеческой жизни. Их целью было наставить человека на путь истинный. Постепенно в моралите, наряду с традиционными персонажами, стали появляться и новые, больше отвечающие духу времени. Так, например, в одной из пьес, *Ум и Наука* одерживали победу над Схоластикой. Основной чертой этого жанра был аллегоризм. В моралите действовали персонажи, каждый из которых воплощал тот или иной порок или добродетель. Конфликт добра и зла чаще всего изображался в виде двух персонажей, олицетворявших доброе и злое начала, борющиеся за душу человека. Разумные люди идут по стезе добродетели, неразумные становятся жертвами порока.

Жанр интерлюдий — это жанр коротких пьес, ставившихся преимущественно в домах знати. Они представляли собой переход от религиозных дидактических пьес к светской драме. Точная датировка этого перехода весьма затруднительна, так как большинство текстов не сохранилось. Первая полностью светская пьеса, “Фульгенсий и Лукреция” (*Fulgens and Lucres*, 1497) Г. Медуолла (*Medwall*, ?—1502), была представлена в доме кардинала Мортонна, пажом у которого служил юный Томас Мор. В скором времени интерлюдии стали более изысканными, сочетая в себе литературный текст, музыку и танец.

В драматургии этого времени происходил переход не только от дидактики к развлечению, но и от религиозных тем к остро политическим. Так, пьеса Дж. Скелтона (*Skelton*, 1460—1529) “Величие” (*Magnyfycence*, 1515), хотя и представляла собой аллегорию о Добродетелях и Пороках, на самом деле была сатирой, направленной против всесильного кардинала Т. Уолси (*Wolsey*, 1474—1528), так что Скелтону пришлось скрываться в монастыре, опасаясь его гнева. Аристократия, на-

¹ *Adams, Robert M.* The Staging of Jonson's Plays and Masques. // Ben Jonson's Plays and Masques. N.Y. (N.Y.): W. W. Norton and Co, 2000. P. 14 (второй пагинации).

² Такое положение дел просуществовало довольно долго. Первый постоянный репертуарный театр в Европе со времен Римской империи был основан только в 1576 г. в Лондоне Дж. Бербеджем. Само его название подчеркивало его исключительность: “Театр” (*The Theatre*).

ходившаяся в зависимости от короля, болезненно переживала свое положение. Театр был нужен ей как средство укрепления своих позиций при дворе. Патронами театральных трупп в разное время выступали фаворит Елизаветы граф Лейстер, лорд-адмирал, лорд-камергер и другие влиятельные вельможи.

Однако в Средние века помимо мистерий и моралите существовали и представления мимов. Они были участниками не только народных, но и придворных празднеств. Представления мимов сохранялись довольно долго, но уже к временам Шекспира выглядели устаревшими. Но мимы могли появляться в *маске* во время интерлюдии. Эти представления оставили свой след в литературе. Примерами тому и “Испанская трагедия” Т. Кида, и “Перикл” Шекспира¹.

Другой фольклорной традицией были представления, в которых актеры в масках могли неожиданно посетить какого-либо вельможу в его замке. Они танцевали перед ним, а иногда, по случаю праздников, например, Рождества, приносили ему дары, приглашали зрителей танцевать. В конце представления актеры по традиции снимали маски. Подобное представление на сюжет истории Пирама и Фисбы описано в “Сне в летнюю ночь” У. Шекспира. Помимо Сцены и Зала еще одним участником *масок* была Улица. Несмотря на то, что простой народ не участвовал в *масках*, он, несомненно, знал о таких представлениях. Источником сведений в данном случае выступали слухи, а также частная переписка. Здесь мы сталкиваемся с парадоксом: власть прославляла себя в *масках*, разыгрываемых перед узким кругом избранных. Из этого следует, что *маска* отражает не только власть, но и то, что власть хочет о себе услышать.

Источником тюдоровских придворных *масок* были и так называемые “переодевания” (guisings). Это были представления, в

которых актер в маске под музыкальный аккомпанемент обращался к аудитории, отмечавшей какое-либо событие. Память об этих представлениях сохранялась в течение довольно долгого времени. Так, в “Маске о прорицателях” (The Masque of Augurs, 1622) Б. Джонсона читаем: “*маски* в стародавние времена назывались “переодеваниями”. И было это, сэр, еще до того, как вы стали участвовать в празднествах”. (“Disguise was the old English word for a masque, sir, before you were an implement belonging to the revels” (42–44))².

В 1561 г. умирает юный король Франции Франциск II, супруг Марии Стюарт. Она возвращается в Шотландию. Вслед за ее возвращением *маски* появляются при эдинбургском дворе. Вот как об этом пишет С. Цвейг: “При этом миниатюрном дворе *впервые по сю сторону Ла-Манша*³ разыгрываются *маски*, маленькие классические пьесы “на случай”, впоследствии, уже на английских подмостках, увидевшие свой пышный расцвет. До глубокой ночи танцуют переодетые дамы и кавалеры, и во время одного из таких танцев в масках, “The Purpore”⁴, королева появляется даже в мужском костюме, в черных облегающих шелковых панталонах, а ее партнер, поэт Шателляр, переодевается дамой — зрелище, которое повергло бы Джона Нокса в неопишумый ужас”⁵.

Одно из первых упоминаний о *масках* при английском дворе находим у К. Марло (Marlowe, 1564—1593) в “Эдуарде II” (Edward II, 1590) в словах Гевестона:

“...По вечерам здесь маски
Я заведу на итальянский лад”.
(I, 1, 53–54).

Гевестон использует театральный спектакль для того, чтобы заманить короля в составленные им сети. Марло тонко чувствовал связь, существующую между театром и политикой. Примером тому служит не только “Эдуард II”, но и “Парижская резня” (The

¹ Начало второго акта пьесы (монолог Гауэра). В этой связи интересно заметить, что Шекспир не создал *ни одной* пьесы в жанре *маски*. По верному наблюдению Н.Э. Микеладзе, “в отличие от приспособившегося к требованиям времени Бена Джонсона, этот жанр был Шекспиру, очевидно, неинтересен. Сила Шекспира была в словах... а не в эффектных театральных приспособлениях”. (Микеладзе Н. Э. Шекспир и Макиавелли: тема “макиавеллизма” в шекспировской драме. М.: ВК, 2005. С. 449). Тем не менее, Шекспир использовал *маски* в качестве вставных эпизодов в некоторых своих пьесах, например, в “Бесплодных усилиях любви” (Love’s Labour’s Lost, V, 2) и “Генрихе VIII” (Henry VIII, IV, 2).

² Здесь и далее *маски* Б. Джонсона цитируются по изданию: Jonson B. The Complete Masques. Ed. by Stephen Orgel. New Haven (Ct): Yale University Press, 1969. P. 376.

³ Курсив наш.

⁴ В тексте Цвейга без перевода. Перевод с английского (“Тайное намерение”) дан переводчиком книги на с. 68 указанного в следующей сноске издания.

⁵ Цвейг С. Мария Стюарт. М.: Известия, 1992. С. 68.

Massacre at Paris, 1593), написанная по горячим следам религиозных войн во Франции.

Тем не менее, путь *маски* к признанию в Англии был тернист и извилист. Эдикты 1418 г. запрещали “пантомиму”, равно как и “любые другие переодевания с любыми поддельными бородами, намалеванными масками, искаженными или раскрашенными лицами любым способом” (“*eny other disguisings with eny feynyd berdis, peynted visers, diffourmyd or coloured visages in eny wise*”). Вступив на престол, Генрих VIII обновил Акт против наряженных персон и ношения масок. Однако с его именем связан первый маскарад, состоявшийся без малого сто лет спустя после принятия вышеупомянутых эдиктов. Согласно хронике Э. Холла, в 1512 г. этот маскарад шокировал королевский двор. Придворные были настолько удивлены, увидев короля “наряженным по итальянской манере, под названием маска”, что “когда участники маскарада приглашали дам танцевать, некоторые из них, которые знали происхождение всего этого, отказывались”. В отличие от своего прижимистого отца, Генриха VII, Генрих VIII любил повеселиться. По блеску и великолепию его двор мог поспорить с любым в Европе. Он собрал у себя лучших английских поэтов, музыкантов, художников. Генрих подчеркнуто ориентировался на континентальную культуру, прежде всего итальянскую. Продолжая традицию, начатую его отцом, он каждый год устраивал летние путешествия. Но путешествовал он только от поместья к поместью в пределах Лондона и его окрестностей.

Традицию этих путешествий подхватила его дочь, королева Елизавета I, сменившая на престоле в 1558 г. свою старшую сестру Марию Тюдор, прозванную Кровавой. Елизавета получила власть в раздробленной и слабой стране. Поэтому ее целью стало укрепление как своей власти, так и страны. Летние путешествия, таким образом, стали служить этой цели. Елизавета совершала их с завидной регулярностью, несмотря на жалобы придворных о том, что путешествия дорого обходятся казне. За 45 лет своего правления она посетила великое множество самых разных уголков Англии.

В это же время в Англии складывается религиозно окрашенный культ Елизаветы. Елизавета не просто королева, но королева-девственница. Будучи главой воссозданной ей англиканской церкви, она является “невестой Христовой”. Она так же непорочна, как Дева Мария. На знаменитом “Пор-

трете Дитчли” (The Ditchley Portrait) работы М. Гирертса-младшего Елизавета изображена стоящей на карте Англии. Этим подчеркивалось тождество королевы с ее страной. Не только королева отождествляется с Англией, но и Англия — с ней.

Итак, отличительной чертой этого жанра была его связь с общественно-политическими событиями. В каждой *маске* есть своего рода политический или философский контекст, который, однако, не всегда возможно правильно реконструировать. *Маски* зависели от способности аудитории узнать специфические обстоятельства, при которых была создана *маска*. Так, *маска* Б. Джонсона “Восстановленный золотой век” (The Golden Age Restored, 1615), считавшаяся в течение многих лет обыкновенным новогодним представлением, на самом деле представляет собой отклик на нашумевший судебный процесс об убийстве сэра Т. Овербери, в котором были замешаны фаворит Иакова граф Сомерсет и его супруга леди Ф. Говард. И подобных примеров довольно много.

Однако содержание *масок* было скрыто за роскошью костюмов и сценическими эффектами. Для их первых зрителей литературный текст играл гораздо меньшую роль, чем нелитературные элементы представления. Показателен в этом отношении случай, произошедший во время представления *маски* Джонсона “Удовольствие, примирившееся с добродетелью” (Pleasure Reconciled with Virtue, 1618). Король Иаков не был доволен тем, что предстало его взору на сцене. Сидя на троне в самом центре зала, он публично выражал свое неудовольствие: “Зачем я здесь? Что они все здесь делают?”. Положение спас маркиз Бекингем, который бросился на сцену и станцевал перед королем. Король встал, подошел к нему и поцеловал его в губы.

Как правило, *маски* начинались в девять часов вечера и продолжались до полуночи. За это время перед зрителями проходило представление на аллегорический сюжет. В конце представления актеры приглашали зрителей танцевать. Участники *масок* ассоциировались с той или иной социальной группой. Цель *маски* заключалась в том, чтобы идентифицировать индивидуум, отнести его к тому или иному социальному классу или категории. Процесс индивидуализации становился особенно очевидным, когда участники *масок* приглашали лордов или леди танцевать, усиливая связи участников с определенным социальным или политическим

классом или, в случае иностранных послов, со страной. Костюмы мимов и рыцарей на турнирах никогда не были взаимозаменяемыми. Основа и эффективность костюма зависели от соотношения между ним и личностью того, кто его надевал. Таким образом, это было принятием на себя роли, которая имела отношение к реальной или воображаемой личности актера.

В целом, *маска* была придворным и аристократическим жанром. Однако было бы неверно сводить ее сущность даже не к прославлению королевской власти, а к грубой лести правящему монарху. Изображение идеального монарха было неразрывно связано и с изображением идеального миропорядка, в центре которого как раз и находился монарх. Но было в *маске* и другое. Мы имеем в виду непрямую критику власти. В условиях абсолютной монархии слишком прямая критика могла стоить жизни тому, кто на нее отважился бы. Поэтому был избран не прямой путь критики. Критика эта была обращена к главному зрителю представлений в этом жанре — Иакову I. Он стал им, в общем-то, случайно: дело в том, что Иаков не умел танцевать и по этой причине не мог принимать участия в *масках*. Этот недостаток строители представлений обратили в достоинство, воздвигнув трон для короля в самом центре зала. Не заметить короля было просто невозможно. По тому, насколько близко к королю сидели те или иные придворные, можно было составить представление о том расположении, которое он им оказывает. Иаков прекрасно это понимал: так, однажды, решив показать свое пренебрежение к венецианским послам, он намеренно посадил их дальше, нежели испанцев.

В деле постановки *масок* большую роль играла и супруга Иакова — королева Анна Датская. Именно по ее заказу Б. Джонсон написал такие *маски* как “Маска о черноте” (The Masque of Blackness, 1605) и “Маска королевы” (The Masque of Queens).

Карьера нового поэта-лауреата Б. Джонсона началась в один час с королем. Еще до прибытия короля в Лондон Б. Джонсон написал и поставил для развлечения королевы Анны и наследного принца Генри *маску* “Сатир” (The Satyr, 1603)¹. А когда Иаков вступил в Лондон, Джонсон написал “Панегрик”, в котором были такие строки:

“Весь воздух был разорван

Как бы шелестом двигавшегося леса;
Земля казалась движущимся потоком:
Стены, окна, крыши, башни, храмы все
были снабжены
Множеством глаз, которые сходились на
этом предмете”.

(Перевод подстрочный — В.З.)
(60—64).

На монарха как будто смотрит сам город. В недалеком будущем *католику* Б. Джонсону предстояло стать первым поэтом *протестантской* Англии не только по месту, но и по значению². Именно он создал канон *маски*. Как писал Ф.Э. Шеллинг, “Если бы Бена Джонсона не существовало, английскую *маску* едва ли пришлось бы числить среди драматических жанров” (“Had Ben Jonson never lived, the English masque would have scarcely been needed to be chronicled among dramatic forms”)³. Джонсон стал неофициальным поэтом-лауреатом в несколько иной исторической обстановке, чем та, которая существовала во времена Елизаветы. Несмотря на то, что король Иаков в течение многих лет числился наследником английского престола, он не был готов к тому, чтобы управлять Англией. Он плохо знал эту страну. Да и его новые подданные поначалу относились к нему с недоверием и даже опаской. Уже его коронационный въезд в Лондон наводил на мысль, что новое царствование будет иным. Иаков старался по возможности избегать рукопожатий и близкого контакта с народом, так как боялся того, что в толпе может оказаться наемный убийца.

Ключевым отличием нового царствования стало то, что, в отличие от Елизаветы, Иаков позиционировал себя как “пацифиста на троне”. Евангельские слова “Блаженны миротворцы” (Мф 5:9) могли бы стать его девизом. Иаков не хотел вмешиваться в европейские дела и считал нужным сохранять существующее равновесие.

Придворная жизнь того времени определялась соперничеством двух дворов — двора короля и двора королевы. Королева Анна использовала *маски* не только как развлечение, но и для того, чтобы представить свой двор и саму себя. Конечно, не она придумала этот жанр, который существовал уже во времена Елизаветы. Однако тогда постановкой *масок* распоряжались исключительно мужчины. Анна изменила положение. Впервые после долгого перерыва существовал *второй* коро-

¹ Они приехали до короля.

² Б. Джонсон перешел в католичество в 1598 г. и вернулся в англиканство только в 1610 г.

³ Schelling, F. E. The English Drama to 1642.

левский двор — двор супруги короля¹. В *масках* участвовало не восемь, как раньше, а двенадцать придворных дам (нововведение было заимствовано из французского балета). Это было вызвано не столько хореографическими, сколько социальными и политическими соображениями. В то время, как Анна и ее дамы составили постоянное ядро, остальные места были зарезервированы для молодых дам.

Данная статья посвящена двум *маскам* Джонсона — “Вызов на турнир во время брачного празднества” (A Challenge at Tilt, at a Marriage, 1613) и “Новости из Нового света, обнаруженного на Луне” (News from the New World Discovered in the Moon, 1619).

Поводом для создания первой *маски* послужил брак леди Ф. Говард с фаворитом короля Иакова Робертом Карром, графом Сомерсетом². Наряду с ней была представлена еще одна *маска* — “Ирландская маска” (The Irish Masque, 1613). Это была комическая пьеса. Комический эффект строился в ней на том, что все персонажи говорили с грубым ирландским акцентом. Кроме того, начиналась она со слов одного из персонажей: “Ради Бога, скажите, где король? (For Chreesh’ sake, phair ish te king?)”, которые, по всей видимости, должны были вызывать гомерический хохот в зале, так как не заметить короля было невозможно. Однако данная *маска* представляет большой интерес, так как в ней затрагиваются философские вопросы.

В основе *маски* “Вызов на турнир” лежит спор двух Купидонов за право называться истинным. В конце *маски*, однако, появляется Гименей, который разрешает их спор, говоря, что оба они являются братьями и потому истинными Купидонами. Просто один из них покровительствует влюбленным мужчинам, а другой — влюбленным женщинам. Но было бы ошибкой видеть в этой *маске* исключительно брачную аллегория. В “Вызове...” есть и философский подтекст. Прежде всего, это использование образов, заимствованных из философии неоплатонизма. Так, Джонсон несколько раз употребляет слово “тень” (shadow). “Если я тень, что же такое сущность? (If I be a shadow, what is substance?)” — вопрошает второй Купидон.

Именно на противопоставлении “сущности” и “тени” и выстраивает свою *маску* Джонсон. Кроме того, эта *маска* является иллюстрацией барочного тезиса discordia concors/ concordia discors. Два купидона представляют два лика любви, каждый из которых имеет право на существование. Тем самым снимается оппозиция “тени” и “субстанции”. Джонсон не претендует на философскую глубину, он использует этот принцип для построения сценического действия. Однако, несмотря на спор Купидонов, их сходство бросается в глаза еще до появления Гименея на сцене. И все же, до самого конца Купидоны не могут догадаться, что они — братья. Итак, основным методом Джонсона в этой *маске* является ирония. Джонсон веселится над теми, кто всегда считает себя правым. Он убежден в том, что истина по своей природе диалектична, состоит в сочетании противоположностей. До Джонсона на этом выстроил свою *маску* “Леди мая” (The Lady of May, 1578) Ф. Сидни (Sir Philip Sidney). Однако если Сидни показывал, что разделение на vita activa и vita contemplativa ложно, так как поэт в конце концов оказывается человеком действия, то у Джонсона дело обстоит по-другому. Для него служение одного Купидона не отличается от служения другого. Итак, смысл любви, по мысли Джонсона, заключается в том, чтобы снимать противоречия между мужским и женским, и т. д. Любовь — это то, что примиряет людей. Об этом же говорится в заключительном монологе Гименея: “Когда вы смотрите друг на друга, то процветаете, из-за вашего взаимоуважения и обмена взглядами, процветаете; в то время, если же один из вас является недостаточным или завидует другому, то обоим становится хуже. Именно эту любовь требует Гименей, любовь, без которой невозможен брак; когда речь идет не о том, кто истинный Купидон, но (притом, что оба истинные), кто любит больше, раздирая ветвь между вами и разделяя пальму. В этой борьбе вы оба выигрываете, и возникает согласие, достойное подражания всех женатых умов, когда любовник превращается в свою возлюбленную, как вы сейчас”. Можно даже сказать, что Джонсон утверждает в этой *маске*, что истина едина для всех, в то время, как правда у каждого своя. Вопрос о соотношении исти-

¹ Навероятно, но факт: королеву Англии в официальных документах и частной переписке того времени никогда не называли по имени. Лишь по косвенным свидетельствам удалось установить то, что ее звали Анна!

² Надо сказать, что это был ее второй брак. По случаю первого Джонсон также написал *маску* “Гименей” (Hymenaei, 1606).

ны и лжи намечен в этой *маске* и продолжен в следующей, появившейся через шесть лет.

Вторая *маска* — “Новости из Нового Мира, обнаруженного на Луне” представляет особый интерес, так как создавалась в эпоху, когда на смену геоцентрической картине мира пришла гелиоцентрическая. Об этом, кстати, равно как и об открытиях Галилея, есть упоминание в тексте маски: “Я его знаю, он едва ли больше, чем футляр для флейты. Мой сосед, изготовитель зеркал, приблизил через него луну во мгновение ока, увеличил ее так, что она стала в двадцать раз больше барабана, и не знаю, как часто он показывал ее мне внутри комнаты”, — говорит один из персонажей, Печатник. “Ваши зеркала повсюду в употреблении”, — вторит ему Хроникер.

Эта *маска* продолжает английскую утопическую традицию, возникшую еще в средние века¹. Еще один из ее источников — “Правдивая история” Лукиана. Приведем только один пример: описание деторождения.

Лукиан: “Дети там рождаются не от женщин, а от мужчин. Браки здесь происходят между мужчинами, и слово “женщина» им совершенно незнакомо.

До двадцати пяти лет лунный житель выходит замуж, после он женится сам. Детей своих они вынашивают не в животе, а в икрах. После зачатия одна из икр начинает толстеть; через некоторое время утолщение это взрывает, и из него вынимают детей”².

Джонсон: “Есть у них только один остров, называемый Островом Андрогин, потому что там под одним названием обозначены два пола, мужчины и женщины в одно время: короткие стрижки и широкие шляпы, короткие куртки и длинные шнурки, они никогда не раздеваются, чтобы можно было определить пол, но смеются и лежат в лунном свете; вы не можете представить себе блаженства Андрогин в лунном свете. <...>. И когда они довольно испили из источников блаженства и поцеловались, и готовы уйти, то женщины откладывают несколько яиц (ибо там не знают беременности), и из них вылупляется род, похожий на мужчин, но на самом деле это вид птиц, частично покрытый перьями (их называют Летуны), что порхают с острова на остров”.

Итак, в обоих случаях перед нами описание искусственного деторождения. Это наи-

более разительное отличие лунного мира от подлунного. Ниже мы подробно поговорим о его значении для *маски*.

Оба эти текста — и “Правдивая история” Лукиана, и “Новости ” Джонсона — относятся к жанру утопии. Для этого жанра характерно изображение идеального мира и общества, в котором отсутствуют социальные противоречия. Этот жанр возник еще в античности — из первых его представителей можно, в частности, назвать Диодора Сицилийского, создавшего образец Утопии стоиков — “Острова Солнца”. Как писал английский историк Б. Фаррингтон: “Имеется множество доказательств того, что в ряде религий, где поклонение звездам сочеталось со стремлением к более справедливому устройству общества, солнце считалось верховным распорядителем справедливости, блюстителем честности, оно заглаживало обиды и было нелицеприятным судьей во всех делах. В III веке до нашей эры солнце притягивало к себе, как магнит, тысячелетние чаяния обездоленной части человечества. Люди верили в то, что царь-солнце периодически сходит с небес на землю, чтобы водворить на ней справедливость и сделать всех участниками ничем не омраченного счастья”³. Итак, солнце воплощает ценности справедливости и правильного устройства общества. Об этом же идет речь и у Лукиана, и у Джонсона. Однако их произведения полемичны и ироничны по отношению к сложившейся традиции. Главным примером разрыва с традицией является то, что у них справедливое устройство общества связывается с Луной, а не с Солнцем. При этом у Джонсона на Луне существует государственный строй Англии, но без недостатков, присущих земному. Там нет ни самовлюбленных, ни ростовщиков. Зато там есть множество фанатиков-перекрещенцев⁴. Только “там они как сомнамбулы, гуляют только и не осмеливаются пророчествовать или проповедовать с кафедры доктрину”.

Другая важная проблема, затронутая в *маске* — проблема соотношения истинного и ложного. Именно с нее она и начинается. Джон представляет нам трех персонажей: Печатника, Журналиста и Хроникера. Все они так или иначе связаны с распространением новостей. Послушаем, что они сами о себе говорят.

“Печатник. Я печатник, и печатаю но-

¹ См. об этом: Мортон А. Л. Английская утопия. М.: Гос. изд-во иностранной литературы, 1956.

² Лукиан. Избранное. М.: Худож. лит. 1987. С. 377.

³ Мортон А. Л. Указ. соч. С. 26.

⁴ То есть анабаптистов.

ности. Я внимательно слежу за ними, я готов заплатить любую цену за хороший экземпляр, это не главное. Правда это или ложь, не имеет значения. Главное, чтобы это были новости.

Хроникер. Я же во имя государства, господа, впоследствии должен написать мою великую книгу, мою хронику, которая должна быть размером в три пухлых тома. Я договорился с моим продавцом бумаги и канцелярских товаров сделать ее насколько можно огромной, и я хочу увеличить ее объем в десять раз. Я здесь уже с семи часов утра, чтобы собрать материал для одной страницы. Думаю, что теперь я это закончил, ибо я записал не только количество, но и качество здешних театральных рядов и дважды пересчитал количество зажженных свечей. Я пересчитал их все до единой, ибо люблю давать потомкам правдивые сведения.

Журналист. Господа, я не печатник и не хроникер, но тот, кто получает удовольствие от своей работы. Я поставляю новости во все графства Англии. Обычно каждую неделю я пишу по тысяче писем, ну иногда по тысяче двести, поддерживаю дело до некоторой степени, чтобы утвердить свою репутацию в глазах моих агентов в городе и с друзьями по переписке в деревне. У меня есть друзья всех рангов и религий, я поддерживаю контакт со всеми священниками, от которых черпаю мои пуританские новости, мои протестантские новости и мои папские новости”.

Перед нами не столько индивидуальные характеры, сколько различные типы людей, точнее разновидности циников. Они разнятся в мелочах, но схожи в главном — для них не существует истины. Или же она существует только затем, что бы быть опровергнутой и замененной новой. Она так же зыбка, как Луна, на которой есть фазы.

Вот этой-то компании и предлагают свои новости о Луне Первый и Второй Вестники. В их изображении она очень похожа на Англию — с точно таким же государственным устройством и территориальным делением. Зато на Луне отсутствуют все те недостатки, которые есть в реальной Англии. Так Джонсон высмеивает жанр утопии, существовавший в его время. Его произведение пародийно и по отношению к реальной Англии, и к изображению идеального устройства общества в утопиях. Выбирая местом действия Луну, он апеллирует к представлению о том, что на луне есть фазы, и поэтому все на ней и под ней преходяще. И здесь он

был не одинок. Его современник Дж. Донн так писал в стихотворении “Прощание, запрещающее грусть” (A Valediction: Forbidding Mourning, 1609):

“По существу обречена
Любовь подлунная на муки;
Ведь все, чем движется она,
Прейдет по манию разлуки”¹.

Необходимо сказать несколько слов и об историческом контексте *маски*. На время ее написания приходится смена научной парадигмы — геоцентрическую систему в сознании просвещенных людей того времени сменяет гелиоцентризм Коперника и Галилея. Об этих открытиях идет речь в тексте *маски*. Так, обсуждая вопрос о том, каким образом поэт, рассказавший Вестникам о своем пребывании на луне, попал туда, Печатник высказывает следующее предположение: “О, через телескоп. Я это знаю, он едва ли больше футляра для флейты. Мой сосед, изготовитель зеркал, приблизил через него луну в мгновение ока, увеличил ее так, что она стала раз в двадцать больше барабана, и не знаю, как часто он показывал ее мне внутри комнаты”. На это Хроникер ему отвечает: “Ну, это не ново. Ваши зеркала повсюду в употреблении”.

Другое имя, с которым также связано упрочение гелиоцентрической системы — это Джордано Бруно. Однако исторически неверно представлять его исключительно ученым. Прежде всего он был поэтом и весьма своеобразным мыслителем. Как известно, он прожил несколько лет в Англии. Здесь он сблизился с сэром Ф. Сидни и его кругом. Именно в годы его пребывания на английской земле им были написаны его главные труды — “О героическом энтузиазме” и “Изгнание Торжествующего Зверя” (Lo Spaccio della bestia trionfante). Одна из их главных черт — это прославление магии и египетской религии. Вот как об этом говорится в “Изгнании”: “Никогда не обоготворялись сами по себе крокодилы, петухи, лук и репа, но боги и божество в крокодилах, петухах и прочем; божество, которое с течением времени, от места к месту, постепенно, то тут, то там, проявлялось и будет проявляться в различных предметах, хотя бы они и были смертны: египтяне смотрели на божество, как на близкое и дружественное им, а не как на высшее, заключенное в себе самом, не пребывающее в сотворенных вещах. <...> Для всего этого, конечно, необходимы та мудрость и суждение, то искусство, деятельность и пользование духовным светом, како-

¹ Перевод С. Степанова. Цит. по: Донн Дж. Стихотворения. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 147.

вые духовное солнце открывает миру в иные времена больше, в иные — меньше. Вот этот обряд и называется Магией: и поскольку занимается сверхъестественными началами, она — божественная, а поскольку — наблюдением природы, доискиваясь ее тайн, она — естественна, срединной и математической называется, поскольку исследует силы и способности души, что все находится в кругозоре телесного и духовного: духовного и умственного”¹. Именно с Джордано Бруно и начинается возрождение магии в Европе. Его идеи, в частности, повлияли на розенкрейцеров, о которых также упоминается в этой и некоторых других *масках* Джонсона. Именно о возрождении магии писал Дж. Донн в “Первой годовщине”:

“Все новые философы в сомненье
Эфир отвергли — нет воспламененья.
Исчезло Солнце, и Земля пропала,
А как найти их — знания не стало.
Все признают, что мир наш на исходе,
Коль ищут шесть планет, в небесном сво-

де

Познаний новых... Но едва свершится
Открытие — все на атомы крушится.
Все — из частиц, а целого не стало
Лукавство меж людьми возобладало,
Распались связи, преданы забвенью
Отец и сын, власть и повиновенье,
И каждый думает: “Я — Феникс-птица”,
От всех других желая отворотиться”².

Итак, смена научной парадигмы повлекла за собой и переворот в мировоззрении людей того времени. Мир, прежде бывший таким уютным, теперь таковым не является. Тот же Дж. Донн вывел Коперника в своем произведении “Конклав Игнатия Лойолы” (Ignatius, His Conclave). Вот что говорит Коперник, обращаясь к Люциферу: “Кроме того, Люцифер, я считал, что ты производишь от звезды Люцифер, с которой я так хорошо знаком, что не буду тебе говорить об этом. Я тот, который, пожалев тебя, который был сброшен в средину мира, возвысил и тебя, и твою темницу, Землю, вплоть до небес; так что из-за меня Бог не может радоваться тому, что отомстил тебе. Солнцу, что было усердным шпионом и обличителем пороков, я предназначил спуститься в самую нижнюю часть мира. Неужели эти врата будут открыты тем, кто забавлялся мелочами? И неужели они будут закрыты передо мной, тем, кто перевер-

нул образ мира, и потому являет новым Творцом”³. Упоминает Донн и Галилея. Люцифер, обращаясь к Лойоле, говорит: “Я напишу римскому епископу, и он призовет к себе флорентинца Галилея, того, кто к настоящему времени досконально изучил все горы, леса и города в новом мире, то есть на Луне. А поскольку он разглядел все своими первыми стеклами, то он увидел Луну на таком близком расстоянии, что пришел в восторг. И мельчайшие части на ней, для лицемерия которых, достигнув большего совершенства в своей науке, он изготовит новые стекла и, получив благословение от папы, он получит возможность, приблизить Луну, подобно лодке, плывущей по воде, настолько близко к земле, насколько захочет”⁴.

Люцифер обещает Лойоле, что на Луну будут переселены все иезуиты во главе с ним. Там они соединят лунную и Римскую церкви. А через некоторое время на Луне возникнет Ад, над которым Лойола будет полновластным хозяином. Таким образом, Луна в данном тексте отождествляется с Сатаной и его присными, а Солнце — с Богом. Иными словами, оказывается, что суть коперниканского переворота в науке — антихристианская. За ним неизбежно должно было последовать возрождение и реабилитация магии.

Итак, Донн изображает Коперника и Галилея как тех, кто льет воду на мельницу Сатаны. Интересно, что его текст во многом похож на текст Джонсона. Если у Донна на Луне обитают иезуиты, то у Джонсона — розенкрейцеры, а также те, кто неприятен ему в реальной английской жизни. Однако взгляды Донна и Джонсона разделяли далеко не все. Так, Т. Диггс в своем трактате “Совершенное описание небесных орбит” (A Perfect Description of the Celestial Orbs) принял сторону Коперника. Однако большинство поэтов все же видели определенную опасность в том, что на смену одной парадигме пришла другая. Примером тому — знаменитый монолог старого герцога Глостера из “Короля Лира” (King Lear, 1604) У. Шекспира: “Эти недавние затмения, солнечное и лунное, не предвещают нам ничего доброго. Хотя исследователи природы и объясняют их разными способами, все же природа тяжко страдает от их последствий: любовь охладевает, дружба гибнет, братья восстают один на другого, в

¹ Бруно Дж. Изгнание Торжествующего Зверя. Самара: АГНИ, 1997. С. 216—2 18.

² Перевод Д. Щедровицкого. Цит. по:

³ Цит. по: The Portable Elizabethan Reader. N.Y.: Viking Press, 1980. P. 42.

⁴ Op. cit. Pp. 55—56.

городах, в деревнях — раздоры, во дворцах — измены, и узы расторгаются между детьми и родителями. На моем негодном сыне исполняется предсказание: сын восстает на отца; король нарушает законы природы; отец восстает на своего ребенка. Хорошие времена прошли; всякие махинации, лукавство, измена, губительные несогласия будут нас теперь преследовать до самой могилы”. Поражает сходство этих слов с тем, что писал Донн. И он, и Шекспир выражали характерное для своего века умонастроение. Острота этой проблематики в *маске* Джонсона сохранена. С упразднением старого миропорядка “все позволено” и стирается грань между истиной и ложью. Поэтом Джонсон прибегает к образу короля как защитника. Он является не только главным зрителем *масок*, но и средоточием всех мыслимых и немыслимых добродетелей. Будучи наместником Бога на земле, он воплощает в себе непоколебимое нравственное начало, поэтому является арбитром в вопросах морали.

Тема соотношения истины и лжи роднит эту *маску* с “Вызовом на турнир”. Там два Купидона под конец оказывались братьями, каждый из которых словом и делом защищал ту или иную грань истины. Здесь же все персонажи так или иначе являются распространителями лжи и не скрывают этого. Так, печатник по прошествии нескольких лет печатает старые новости с новой датой. Зная об этом, Первый и Второй вестники намеренно предлагают их “клиентам” самые невероятные новости. Так Джонсон обыгрывает утверждение о том, что чем невероятнее ложь, тем легче в нее поверить. Неудивительно, что Печатник, Хроникер и Журналист так легко соглашаются на предложение Вестников сначала согласиться поверить им и лишь за тем — их выслушать. Им кажется, будто они все знают, и их ничем нельзя удивить. Вестники обрушивают на них такой каскад новостей, что они начинают ему верить и выпрашивать подробности. Их интересуется, каким образом их источник, некий поэт, попал на Луну, есть ли на Луне таверны и т. д. И все же мир, существующий на Луне, не так прекрасен, как Англия под управлением Иакова I: “У нас есть все это, хотя, несмотря на то, что мы — вестники — не осмелились рассказать вашему величеству никаких новостей, ибо мы стремились к тому, чтобы вы не столько верили нам, сколько наслаждались представлением. Но сейчас с радостью ожидайте более благородного открытия, достойного вашего слуха, так как пред-

метом будет ваш глаз: ваш собственный род, сформированный, воодушевленный, освещенный и возвышенный вами, теми, кто был вознесен в надлунные дали в созерцании своих добродетелей и оставался там в течение нескольких часов в восхищении перед чудесами набожности, мудрости, величия, отраженных вами на них из божественного света, единственного, чему вы уступаете”.

Если в “Вызове...” зрители и читатели сразу же догадывались о том, что два Купидона — братья или же, по крайней мере, о том, что они защищают две грани одной и той же любви, то в “Новостях” мы также сразу понимаем, что Первый и Второй Вестники потешаются над своими слушателями. Впрочем, это понимают и они сами. Их диалог с Вестниками полон иронии. Они принимают правила игры и во всем стараются им следовать. Однако в конце диалога появляются Летуны, и начинается их *антимаска*, в заключение которой и следуют уже цитированные слова о том, что король Иаков уступает только небесным добродетелям.

Однако тема истинности и лжи этим не исчерпывается. В первой *маске* один из Купидонов спрашивает: “Если я тень, что же такое сущность?”. Сущность, по мысли Джонсона, состоит в непротиворечивом сочетании противоположностей. Так он утверждает главный принцип барочного искусства — *discordia concors*. Этот принцип Джонсон использовал и ранее. Так, его первая *маска* — “Маска о черноте” (*The Masque of Blackness*, 1605) была основана на утверждении, что черный цвет — это доведенный до крайности белый, то есть, что черное и белое — одно и то же. В предисловии к этой же маске Джонсон, описывая декорации, говорит, что они подражали “тому регулярному беспорядку, который характерен для природы”. Таким образом, использование этого принципа и есть подражание природе. Здесь Джонсон также использует этот принцип. Однако в его *маске* нет ни одного положительного персонажа. Его Вестники так виртуозно обманывают Хроникера, Печатника и Журналиста, что они легко поддаются на обман. В свою очередь, мы восхищаемся тем, как умело Вестники водят их за нос. Никто из героев *маски* не знает правды, но и не стремится к тому, чтобы ее узнать. Однако все разрешается счастливым образом, так как средоточием правды и истинным оказывается король Иаков.

Однако значение *масок* Джонсона этим не исчерпывается. Вопросы, которые он поставил, будят мысль и до сих пор заставляют его читателей задуматься о вечном.

Харви Питчер “Дорогой Храм”

(Гордон Крэг — Айседора Дункан — Ольга Книппер)

Перевод с английского Галины Коваленко

Что Чехов исключительно популярен и любим в Великобритании, особых доказательств не требует. Соотечественники Шекспира согласно отводят Чехову следующее за их национальным гением место в мировой драматургии. Не одно чеховское творчество — все, что имеет отношение к жизни писателя, — вызывает интерес у английских читателей.

Писатель, литературовед, переводчик Харви Питчер давно связал свои творческие интересы с Чеховым. “Responding to Chekhov. The Journey of a Lifetime” (“Отвечая Чехову. Путешествие длиною в жизнь”) — красноречивое название его последней, только что увидевшей свет книги. До этого серьезным вкладом в британскую чеховиану была его книга “The Chekhov Play: a New Interpretation” (1973); особая заслуга принадлежит ему как переводчику на английский ранних юмористических чеховских рассказов (“Chekhov. The Comic Stories”, 1998).

Книга Питчера “Chekhov’s Leading Lady” (1979)¹ знакомит английского читателя с главной женщиной в биографии Чехова, ведущей исполнительницей ролей его героинь (оба эти значения содержатся в словосочетании leading lady). Тонкий знаток чеховской стилистики Харви Питчер, понимая, насколько труден перевод названия книги на русский, предложил перевести “Жена, как луна”. Имеется в виду письмо к Суворину от 23 марта 1895 года, в котором Чехов писал: “Дайте мне такую жену, которая, как луна, являлась бы на моем небе не каждый день”. Такой была Ольга Леонардовна. В Англии был создан телеспектакль по книге Питчера под этим названием.

Жаль, что объективная, богатая конкретным материалом книга Питчера о долгом жизненном пути О.Л. Книппер-Чеховой до сих пор не издана по-русски: она рассеивает многие наветы и предубеждения. Главу о малоизвестном эпизоде из биографии актрисы мы предлагаем сегодня читателям.

Владимир Катаев

Ей было только тридцать пять лет, когда умер Чехов. Она была привлекательной женщиной, известной актрисой, вдовой Чехова, что придавало ей романтический ореол. Вопрос, были ли у нее мужчины после Чехова, возникает сам по себе. Определенно, были, и вероятно, немало. Но столь же определенно можно сказать, что ни один не занимал такого места в ее жизни, как Чехов. Она больше не вышла замуж.

Один из самых интересных мужчин в ее жизни был Гордон Крэг. Впервые он посетил Россию в 1905 году с Айседорой Дункан. Они

встретились в Берлине в 1904 году. Ему было тридцать два года. Ей — двадцать шесть. Он был внебрачным сыном Эллен Терри².

Он считал себя ирландцем по деду. Она родилась в Сан-Франциско и утверждала, что ее бабушка была ирландкой. Высокий, с длинными волосами, выразительными глазами, Крэг был красив, но в его красоте было что-то экстравагантное. Очарование Айседоры таилось и в ее личности, и во внешности. Она была сравнительно неопытна в любовных отношениях, в то время как романы Крэга, как заметил Мах Бирбом, стали “по-

¹ © 1979 by John Murray, 50 Albemarle Street, London, W1X 4BD; © Harvey Pitcher. (Ред.)

² Отец Крэга — известный английский архитектор, археолог, сценограф, знаток Шекспира Эдвард Уильям Годвин. Ему Крэг посвятил книгу о своей матери ‘Ellen Terry and her Secret Self’. (Здесь и далее примечания переводчика.)

чти мифологией”¹. Он был уже отцом нескольких детей от разных женщин. Некоторое время он играл с Генри Ирвингом, но им овладело страстное желание преобразовать театр оригинальными идеями в сценографии и режиссуре. Самобытность Айседоры таилась в свободном, экспрессивном стиле ее танца: она стала культовой фигурой Европы.

Крэг был покорен ее танцем. Позже он вспоминал: “Она говорила на своем языке, никому не подражая, и достигла в танце прежде ничего похожего, не имевшего места”².

Они мгновенно влюбились и провели четыре дня и четыре ночи в студии Крэга. Идиллия закончилась, поскольку Айседора должна была уехать из Берлина в Санкт-Петербург, чтобы дать два спектакля, которые произвели сенсацию. По словам Дягилева, русский классический императорский балет получил шок, от которого он никогда не мог оправиться.

Айседора вернулась в Россию спустя несколько недель для дальнейших концертов в Петербурге и Москве в сопровождении Крэга. О том, как принимали Дункан в Москве, Ольга Книппер писала в письме к брату: “Увлекались мы тут Дункан. Все художники без ума от нее, музыканты шипят за классическую музыку, а по-моему, она такая большая художница, что ей танцевать под банальную музыку немислимо. Пусть теперь молодые композиторы пишут музыку для ее пластики. Она смотрела у нас “Вишневый сад” и была в восторге; была у меня в уборной, и я к ней ходила на другой день. Ты знаешь, она удивительно освежающе действует, какая-то она вся чистая, ясная, ароматичная и настоящая”³. Обладая тонким эстетическим чутьем, Книппер восторженно восприняла Дункан: весь ее облик — лицо, руки — создавал танец, и в то же время греческие элементы — хитон, или тонкая туника, как и греческие

позы — мешали и отвлекали внимание от естественной простоты ее представления.

На первом спектакле в Москве был Станиславский. В “Моей жизни в искусстве” он писал о “немногочисленных зрителях”. (Крэг на полях книги Станиславского, которую он читал в английском переводе, с негодованием помечил: “??? Что он имел в виду, театр был набит битком”.) Станиславский писал: “Непривычка видеть на эстраде почти обнаженное тело (“Нет слов”, — комментировал Крэг.) мешала разглядеть и понять самое искусство артистки”⁴. Далее Станиславский писал: “Но после нескольких номеров танцев, из которых один был особенно убедителен, я уже не мог оставаться хладнокровным... и стал демонстративно аплодировать”⁵.

Станиславский не пропустил ни одного представления Дункан, но встречи ни с ней, ни с Крэгом не произошло. Первое упоминание о возможной совместной работе Крэга и Станиславского появляется в письме Айседоры к Крэгу в июне 1907 года, в котором она пишет, что слышала о том, что артисты Художественного театра “хотят с ним встретиться”⁶.

К этому времени произошло несколько событий. В декабре 1906 года Крэг поставил во Флоренции “Росмерсхольм” Ибсена с Элеонорой Дузе в роли Ребекки Вест. В заметках в программке он писал: “Оставьте здравый смысл в гардеробе вместе со своими зонтиками и шляпами”⁷. В его декорациях не было ничего реалистического. Как описывала Книппер, увидев эскиз Крэга в американском театральном журнале, вместо гостиной с удобной старомодной мебелью “пространство со свешивающимися сверху, колыхающимися при малейшем движении воздуха тканями; в глубине огромное окно, точно пролет в вечность”⁸. Незадолго до этого, в сентябре Айседора родила дочь. Крэг был во

¹ Steegmuller, F. (ed.) ‘Your Isadora: The Love Story of Isadora & Gordon Craig’. New York and London, 1974. P.10

² Ibidem. P. 360. См. также: Эдвард Гордон Крэг. Айседора Дункан. Выступление по английскому радио. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 157—161.

³ О.Л. Книппер — В.Л. Книпперу (Нардову). О.Л. Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с А.П.Чеховым (1902—1904) под редакцией В.Я. Виленкина. В 2 тт. М., 1972. Т.1, с. 66.

⁴ Steegmuller, F. ‘Your Isadora’. P.65,66

⁵ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 1 М., 1954. С. 332, 333.

⁶ Steegmuller, F. ‘Your Isadora’. P. 238.

⁷ Ibidem. P.163.

⁸ Книппер О.Л. Об А.П. Чехове. Воспоминания и статьи. Т. 1. С. 72/

время родов, но их отношения не были уже прежними. Как пишет Фрэнсис Стигмюллер, она скоро поняла, что “он так же, как и она, безраздельно отдавал себя искусству и был предан ему больше, чем ей”¹. У него не было чувства долга перед детьми. Айседора говорила ему: “Едва услышав “агу-агу”, ты начинаешь смотреть свое расписание”². Крэг оставил не вполне оправившуюся после родов Айседору и дочь, однако рассчитывал на ее финансовую поддержку в реализации его театральных экспериментов во Флоренции, в частности, его сценографии, направленной на обновление театра. Как пишет Стигмюллер, выражение “священное чудовище” как нельзя более подходило к Крэгу³. Он целиком посвятил себя искусству, был подлинным новатором и, как писал Станиславский, “опередил век на полстолетия”⁴. Его надо прощать за чудовищные недостатки: эгоцентризм, эксплуатацию великодушной Айседоры, полную неспособность работать с другими людьми (за несколько недель триумфа “Росмерсхольма” он рассорился с Элеонорой Дузе) и поддерживать нормальные отношения. Его сын и биограф Эдвард Крэг писал: “Он был великий художник с возвышенным воображением, но он не был отцом, мужем, любовником. Он был романтик”⁵.

В декабре Айседора вновь гастролировала в России, но без Крэга, и была восторженно принята Художественным театром, особенно Станиславским, воспринимавшим ее, как и Крэг, который писал в 1905 году: “Мисс Д. возродила во мне вдохновение в тысячу вольт в секунду. Благодаря ей я снова жив, я снова художник”⁶. Вскоре ей с восторгом писал и Станиславский: “Вы первая несколькими простыми и убедительными фразами сказали мне главное и основное об искусстве, которое я хотел создать. Это пробудило во мне энергию в тот момент, когда я собирался

отказаться от артистической карьеры”⁷. Айседора так описывала Станиславского Крэгу: “Удивительный человек — поистине Прекрасный и Великий. Я говорила с ним о Вас много часов. <... > Он обещает Вам предоставить полную свободу действий в Театре”. Она повторяла Крэгу, что Станиславский говорил: “Нам ничего не нужно для себя, но важно только Искусство, и если он придет, мы будем рады воплотить его идеи”⁸.

Крэг прибыл в Россию осенью 1908 года и за четыре визита поставил “Гамлета”, премьеры которого состоялась в январе 1912 года⁹. Летом 1910 года Станиславского свалил тиф, и выпуск спектакля, намеченный на осень, был отложен. Крэг не мог свалить вину на Станиславского за то, что спектакль был не готов. Немирович был бы рад избавиться от Крэга, и это многое говорит о Станиславском — его вере в гений Крэга и в то, что “Гамлет” все же будет поставлен.

Крэг прибыл в Москву в конце октября 1908 года, совершенно не готовый к русской зиме. В костюмерной ему подобрали огромную старомодную меховую шубу. Показали московские ночные рестораны. Он пробыл у цыган до шести утра. Посмотрел весь репертуар Художественного театра, в том числе “Дядю Ваню” и “Вишневый сад”, найдя их великолепными, мастерски поставленными и прекрасно сыгранными¹⁰. В Москве он пробыл всего четыре недели, но этого оказалось достаточно, чтобы между ним и Ольгой Книппер вспыхнула искра, как это часто происходило в жизни Крэга и, вероятно, и в жизни Книппер. Как и в Айседоре, Крэг почувствовал в Ольге художника, как в свое время почувствовал и Чехов. Крэг называл Айседору Топси, Книппер — Храмом (Храм искусства). Вернувшись во Флоренцию, он писал Ольге: “Я должен уехать в Рим — или в Египет — или в Китай... Храм, я умираю,

¹ Steegmuller, F. ‘Your Isadora’. P. 83

² Ibidem. P. 206

³ Ibidem. P. 13

⁴ Станиславский К.С. Письмо к Л.Я. Гуревич. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. М., 1960. С. 433.

⁵ Steegmuller, F. ‘Your Isadora’. P. 330 (quoting correspondence).

⁶ Ibidem.

⁷ Станиславский К.С. Письмо к Айседоре Дункан. Т. 7. P. 378.

⁸ Steegmuller F. ‘Your Isadora’. Pp. 286,287.

⁹ История постановки детально проанализирована в указанном сочинении Л. Сенелика.

¹⁰ Craig E. ‘Gordon Craig: The Story of his Life’. London, 1968. P. 249.

пришлите мне свою любовь... Я так ценю ее. Ваши руки — мои”¹. Отвечая на ее полное недоумения письмо, он написал в свойственном только ему стиле и пунктуации²:

“11 января 1909

Дорогой Храм, мне нравится отвечать на такие письма, как Ваше — оно позволяет мне упражняться в цинизме и влюбленности.

Я шлю Вам свою любовь... и я не оставляю свой цинизм. Вы так прелестны — более того — в Вас есть что-то непостижимое, в чем я немедленно признаюсь.

Как люблю я вас —

Как боюсь я вас...

Вы пишете мне, чтобы я не думал, что вы меня забыли... Конечно же, я так не думаю. Я настолько самонадеян и знаю, что ни женщины, ни мужчины меня никогда не забывают —

Вы ведь знаете, что я самонадеян? Вы спрашиваете, что со мной происходит — я умираю — и должен ехать в Китай, в Египет — Храм, дорогой, вы все еще не знаете мужчин? Не знаете, что он умирает каждую неделю, раз он и живет всего неделю <...> Я умираю, живу, путешествую в Индию и возвращаюсь снова <...> в Москву и обратно —

Это и большее (как же Вы прелестны, невозможно прелестны) я проделываю за час, лежа под деревом или сидя в кресле...

А вы спрашиваете, почему я умираю. Дорогой Храм, я умираю, потому что я мыслю и трачу больше сил в час, чем большинство людей за год. Иначе говоря, мне 9570 лет — ибо я родился в 1900 году <...> но спал до этого года.

Убежден, что все это Вас не интересует! А что Вас интересует — ?

Да и что я могу поведать интересного Вам, знающей о таких высоких и великих вещах, что все другое покажется бессмысленным —

Ах, мой дорогой Храм, я вижу на Вашем лице отражение этого высокого и великого.

Вы спрашиваете, где Айседора? Я не вполне уверен, находится ли она на острове Святой Елены или в Париже, но у меня есть

причина предполагать, что она в Париже.

Но почему Вы спрашиваете об Айседоре? Думаете, что она должна что-то сделать с моим “умиранием”...

Когда я смотрю на Вас, вижу “глаза, глаза!” всю глубину Вашей красоты и пытаюсь глазами сказать все об этой величайшей из всех Любвей, для которой, я это знаю, мы все так мелки...

Вы играете в “Ревизоре” —

Как хорошо — мне нравится думать об этом.

И Вы в Вашей гримерной — наполовину японской и веселой — вполне милой. <...>”

Ольга спрашивала его, где он будет летом, очевидно, надеясь, что они могут договориться о встрече. Крэг сообщает ей, что к тому времени вряд ли он будет на этом свете; во Флоренции произошло землетрясение, всполошившее всех, и через две недели ждут его повторения. “Если все сложится нормально, и потолок не обвалится на мою голову, я буду работать, как примерный маленький мальчик. Возможно, со мной будет один из моих сыновей — чудесный мальчик³. Но я полагаю, что буду ОДИН. Айседора собирается приехать сюда, но ее устремления мелки — я же хочу только ГРОМАДНОГО, невозможного — И *Vac!*”

После таких признаний Ольге трудно было решить, стоит ли ей летом приезжать во Флоренцию. Однако все уладилось. Крэг присоединился к Художественному театру весной на гастролях в Петербург и начал работу над “Гамлетом”. Крэг писал своему другу Мартину Шоу: “Репетиции начались самым лучшим образом. Вся труппа, включая руководство, делают *все*, что я говорю. О таком можно только мечтать, старина. Боже мой, после стольких лет, проведенных в аду, я оказался в раю”⁴. Хотя Крэг продолжал возводить на романтический пьедестал “дорогой Храм”, по-видимому, в этот приезд любовные отношения отступили на задний план, по крайней мере, со стороны Крэга. Его внимание было направлено на молодую актрису, репетировавшую роль Офелии. Да и

¹ Гордон Крэг — О.Л. Книппер. Переписка О.Л. Книппер-Чеховой (1896—1959). Под редакцией В.Я. Виленкина. Т. 2. С. 104.

² Письмо опубликовано впервые. Автор благодарит Х.Е. Крэга, хранителя Фонда Гордона Крэга за разрешение публикации письма.

³ Его сын Эдвард, будущий биограф Эдварда Крэга.

⁴ Craig E. ‘Gordon Craig: The Story of his Life’. P. 253

Айседора в это время гастролировала в России.

Приятель Ольги шутил, что в России следует переименовать Григорианский календарь в Крэгорианский. Станиславский в письме к дочери писал про Дункан и Крэга: “Они заняты, но все ругаются, — т. е. ругается он, Крэг, а она пожимает плечами и уверяет всех, что он сумасшедший”¹.

Перед отъездом ночным поездом в Киев Айседора дала прощальный обед. Сохранилось три совершенно разных описания этого обеда. Айседора в автобиографии вспоминает, что на нем присутствовало только четверо: она, ее молоденькая секретарша, Крэг и Станиславский. Она пишет: “В середине обеда Крэг спросил меня, остаюсь я с ним или нет. Но я не смогла ответить, он пришел в ярость, как в старые времена, схватил секретаршу, потащил ее в другую комнату и заперся. Станиславский был шокирован и убеждал его открыть дверь, но его слова пропали втуне, и мы отправились на вокзал; когда мы туда прибыли, оказалось, что поезд ушел десять минут назад”².

Крэг в “Книге Топси”, написанной в 1944 году, но неопубликованной, писал об этих же четырех персонах, присутствующих на обеде: “Ничего лучше она не могла придумать, как изображать блудницу или притворяться таковой; она неотрывно смотрела на Станиславского, который благородно делал вид, что не замечает этого.

После первой бутылки шампанского она стала обнимать и целовать Станиславского. Он все время вежливо *противился* этому, но она не захотела этого понять. Я не мог больше это выносить, взял находившуюся здесь девушку С. за руку, сказав, что должен с ней поговорить *наедине*, и тайно увел ее в маленькую комнату с кроватью и запер дверь”. Затем следует детальное описание, как они ждали, когда все стихнет, вышли, сняли двойной номер в отеле и провели ночь вместе. “Она вела себя в постели, как на богослужении”. На следующий день, узнав, что Айседора собирается уезжать, “я только и мог сказать с улыбкой, что в любом случае

она провела приятный вечер. На это она не сказала ни “да”, ни “нет” и, по своему обыкновению, в полном потрясении произнесла короткую проповедь: “Попробуйте следовать примеру *хорошего* человека, с которым мы ужинали прошлым вечером”. Она подо звала извозчика и быстро уехала”³.

Станиславский описал этот ужин в письме к дочери от 21 апреля, вскоре после этого события. Кроме него и Крэга на обеде присутствовали Сулержицкий (друг Станиславского и ассистент Крэга в “Гамлете”), Ольга Книппер и Маклаков, один из поклонников Ольги. Станиславский не описывает обед, а только его комическое окончание. Неожиданно сообщили, что до отхода поезда Дункан осталось пятнадцать минут. “Поднялась тревога, и все повскакали и стали разбирать пакеты. Дункан просит меня проводить ее. Я сажусь в коляску и спрашиваю швейцара гостиницы — куда ехать? Он уверенно говорит — на Варшавский вокзал. Это у черта на куличках. Мы несемся вволю. Приезжаем за две минуты и там узнаем, что нам надо было ехать на Царскосельский вокзал. Вышло так, что горничная с багажом уехала в Киев, Дункан опоздала, и все друзья разъехались куда-то с ручным багажом. Возвращаемся в гостиницу — там номер Дункан убирают. Пыль столбом. Куда деваться? Едем к нам. После спектакля собираются актеры, и подымается целый содом. Наконец, все съехались, багажи нашлись, и Дункан водворили на место”⁴.

В этих описаниях сходится только один факт — Айседора опоздала на поезд. Описание обеда и Айседорой, и Крэгом не заслуживают доверия; напротив, написанные пристрастными лицами и через большой промежуток времени после этих событий, они производят впечатление недостоверности. По всей вероятности, Крэг их не помнил и прочел о них в автобиографии Айседоры. Можно сказать с определенностью, он не подзревал, что, желая очернить Айседору, выставил себя в худшем свете. Версия Станиславского достоверна, но насколько она полна? Станиславский не упоминает в письме к дочери о заигрываниях Айседоры и о случае с секретаршей. Трудно вообразить, что Дун-

¹ Станиславский К.С. Письмо К.К. Алексеевой. Т. 7. С. 428.

² Duncan I. ‘My Life’. Pp. 235, 236.

³ Steegmuller F. ‘Your Isadora’. Pp. 308, 309.

⁴ Станиславский К.С. Письмо к И.К.Алексееву. Т.7. С. 429, 430.

кан и Крэг могли себя так вести в присутствии гостей, в частности, Ольги Книппер. На эту тайну могла бы пролить свет только юная, несчастная, ни о чем не подозревавшая секретарша, но она не оставила воспоминаний.

Весной 1910 года Крэг прибыл в Москву для подготовки запланированной премьеры. Теперь он хотел, чтобы Книппер играла Гертруду. В июле Станиславский говорил ему, что он не видит ее в этой роли, что это не ее роль; тем более, она наслаждалась жизнью в Париже. Книппер он писал, что Крэг все еще хочет, чтобы она играла Гертруду, но “Мне показалось, что Вас это не увлекает, и, по правде, не вижу в Вас нежных материнских чувств”¹.

С болезнью Станиславского работа над “Гамлетом” прекратилась. Немирович направил все усилия труппы на постановку “Братьев Карамазовых”. Вернувшись в Москву, Книппер спешно отправилась в Кисловодск помогать Лилиной и оставалась там до тех пор, пока опасность отступила от Станиславского. В начале 1911 года работа над “Гамлетом” возобновилась, и Книппер получила роль Гертруды; (умерла Савицкая, назначенная на эту роль, ей было едва за сорок). Однако Крэг узнал об этом только в октябре из открытки Лилиной. После разногласий о гонораре, произошедших в феврале, Станиславский близко не общался с Крэгом. Крэг сразу же написал “миссис Храм-Королевской”: “Не могу выразить, как я счастлив, что Вы будете играть Королеву. *Вы знаете, как я желал* этого, и теперь *это произошло*. Передайте Качалову, что я его не побеспокою, пока работа не будет завершена. Уверен, что его Гамлет будет *сильным*, и он будет *первым* в истории РЕШИТЕЛЬНЫМ ГАМЛЕТОМ”².

Премьера была назначена на январь 1912 года. Крэг прибыл в Москву в конце декабря и остановился в “Метрополе”. Лоуренс Сенелик пишет, что во время первого прогона “в публике стоял ужасный шум, в то время как никто из артистов Художественного те-

атра не поднял голоса во время репетиции. В публике слышалось английское слово “глухость”. Крэг явился прямо в театр и потерял голову, увидев, что начали без него. Его попросили покинуть театр и не возвращаться до окончания прогона”³. В полном одиночестве в “Метрополе” Крэг занимался тем, что делал медальон на шею Гамлета.

Когда Книппер предложила ему присоединиться к участникам спектакля, он ответил ей:

“Прошу Вас, миссис Храм-Книппер-Королевская, не присылайте ко мне никого.

Полагаю, что едва ли меня найдут — ибо я только что нашел себя.

И Вам понятно, что иногда нет желания видеть посторонних даже из деловых соображений.

Я хочу, насколько это возможно, остаться в одиночестве, как Белая Сова, укрывшаяся на колокольне, чтобы хорошенько все обдумать.

Надеюсь, что я увижу *Вас*. Это было бы для меня наслаждением, но я Вас не прошу об этом. Поступайте по Вашему желанию.

Я рад всему, что я услышал о “Гамлете”, и я буду аплодировать актерам”⁴.

Однако смирение вскоре покинуло Крэга, когда он, наконец, смог прийти на генеральную репетицию. Он трактовал пьесу как монодраму, в которой все воспринималось с точки зрения Гамлета. В первой сцене во дворце Клавдий и Гертруда сидели на золотом троне в глубине сцены, обрамленной золотыми стенами. Эдвард Крэг описывал ее так: “С плеч Клавдия ниспадал огромный золотой плащ, покрывающий большую часть сцены. В его прорезях были видны головы и плечи раболепных придворных, лицами к королю и спинами к публике, воспринимавшимися, как надгробья на золотом кладбище. Внизу перед публикой, напротив волнообразного заднего плана выделялся силуэт одинокой черной фигуры Гамлета, отделенный от огромной Тени”⁵. В ходе репетиции волнение Крэга возрастало при виде множества радикальных изменений в спектакле,

¹ Станиславский К. С. Письмо к О. Л. Книппер-Чеховой. Т. 7. С. 466.

² Senelick L. ‘The Craig-Stanislavsky Hamlet at the Moscow Art Theatre’. Theatre Quarterly. Vol. VI, no. 22 (Summer, 1976). P. 101.

³ Ibidem. P. 102.

⁴ Ibidem. P. 103.

⁵ Craig E. ‘Gordon Craig. The Story of his Life’. Pp. 258, 259.

произошедших в его отсутствие. Волнение достигло апогея в сцене “Мышеловки” из-за света, и репетиция была остановлена яростными криками бушевавшего у режиссерского стола Крэга.

Декорации Крэга состояли из большого количества деревянных ширм, которые можно было использовать в разных комбинациях во всех сценах: занавес отсутствовал, и ширмы передвигались на глазах у публики. На премьере все было готово, когда внезапно (вспоминает Станиславский) “... одна из ширм стала крениться: больше, больше, навалилась на другую, вместе с ней упала на третью, покачнула четвертую, потянула за собой пятую и, подобно карточному домику, на моих глазах все ширмы рассыпались по сцене”¹. Поспешно опустили занавес, и ширмы восстанавливали, когда публика уже находилась в зале, и во избежание катастрофы ширмы уже не двигали на глазах публики, прибегая к занавесу.

Ничего не подозревающая публика спектакль приняла восторженно. Качалов — Гамлет был так великолепен, что театр отказался от своего правила не поднимать занавес на вызовы актеров. Крэг писал в своем дневнике: “Успех колоссальный”. Сознал ли иронию Немирович, произнося после спектакля речь о “братстве художников”? На следующий день Крэг писал сестре: “Несмотря на постановочные расходы более 14 тысяч фунтов, спектакль будет иметь успех”, добавив зарисовку, как ему пришлось “плясать под дудку Станиславского”².

Как всякое незаурядное явление, “Гамлет” вызвал более чем противоречивую критику, однако спектакль был популярен и ос-

тавался в репертуаре несколько лет.

Книппер в роли Гертруды успеха не имела. Позже даже Крэг признавал, что это была катастрофа. Играя эту роль в 1921 году, Книппер ощущала себя по-другому. Станиславскому она писала: “Я уже не мертвая королева, какой была, — как будто зажила”³.

Встреча Книппер и Крэга состоялась только в апреле 1935 года, и Крэг вновь остановился в “Метрополе”. <...>

Прибыв в Москву, он послал записку своему “Дорогому Храму”, и они, как это было заведено, встретились. Вернувшись домой, он послал ей подарок — книгу Эллен Терри, опубликованную в 1931 году. Об этом она пишет в открытке от 21 сентября (к тому времени ее английский стал несколько хуже).

Более чем через двадцать лет, в 1956 году в новогоднем поздравлении, с возрастом став намного мягче, Гордон Крэг писал: “Дорогой мадам Книппер, дорогому “Храму”, из Ванса с юга Франции”. Он читал в английских газетах, что она присутствовала на двух актах “Гамлета” во время московских гастролей Питера Брука. Он информировал своего молодого одаренного друга мистера Брука, что был бы счастлив выступить в Москве в роли Призрака, которого может сыграть превосходно, но по какой-то причине его предложение не было принято. Конечно, пишет он Ольге, ему восемьдесят четыре года, галантно прибавив, что он “намного старше нее”⁴. Книппер было тогда восемьдесят семь.

В длинном списке женщин в жизни Крэга Ольга Книппер занимает необычное, хотя относительно небольшое место. Ради нее не хотелось бы, чтобы сложилось иначе.

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Т. 1. С. 344.

² Craig. Pp. 270, 271.

³ О.Л. Книппер — К.С. Станиславскому. О.Л. Книппер-Чехова. Переписка О.Л. Книппер-Чеховой (1896—1959) под редакцией В.Я. Виленкина. Т. 2. С. 126.

⁴ Гордон Крэг — О.Л. Книппер-Чеховой. Переписка О.Л. Книппер-Чеховой (1896—1959) под редакцией В.Я. Виленкина. Т. 2. С. 252. В издании дан следующий перевод этого письма: “...я очень стар, гораздо старше Вас. Мне 84, ну разве это не обидно? Я говорил мистеру Бруку, что мне хочется поехать в Москву и сыграть там Призрака, потому что я могу сделать это хорошо. Но он не захотел меня взять. Подумаешь?”



Окончание. Начало на с. 231

(“Театральный комплекс”, г. Владимир). Все это работы разные — по своей стилистике, творческой манере, художественному результату. Они призваны, так сказать, “в натуре” продемонстрировать те или иные направления современных театральных поисков. Но интересно ведь и узнать: что думают о “театральном пространстве после Ефремова” сами участники живого процесса? С этой целью в рамках фестиваля были проведены в Сinem зале СТД РФ три дискуссии (их вели А. Ефремова и Т. Корабельникова), три “круглых стола”: “Драматурги”, “Режиссеры”; “Критики”.

Разумеется, в каждой встрече участвовали представители самых разных театральных специальностей — и москвичи, и те, кто приехал на фестиваль. Но “сюжет” дискуссий в течение трех дней строился именно по таким “главкам”-темам: “Взаимоотношения театра и драматургии”, “Состояние режиссуры”, “Критики и театральный процесс”. И вот что нужно отметить сразу же: если на первую дискуссию — о драматургии — набегало много-много народу (в

том числе молодых драматургов из лаборатории С. Кокоткина во главе со своим мэтром), то дальше все шло по убывающей. На “режиссерской” встрече народу было заметно меньше. И уж совсем мало людей собралось на третий разговор — о критике. Причем самих критиков было заметно меньше, чем других участников встречи (и критики были в заметном меньшинстве на всех трех “круглых столах”).

Возможно, так вышло потому, что уже на первой дискуссии вольно-невольно зацепили почти все самые “больные места” нашего общего театрального дела; и на этом же, первом “круглом столе” выговорились почти по всем животрепещущим проблемам. Говорилось в первый день дискуссий и о том, что, несмотря на увеличивающееся число конкурсов драматургии и разных форм публичного предъявления новых наших пьес, в прежнее, советское, время новых российских пьес на сценах театров было больше, чем сейчас. Вспомнили о том, что у каждого режиссера в памяти есть “полочка непоставленной классики”. И что продюсеры проявляют удивительную косность и равнодушие (чтобы не сказать — боязнь) относительно новых авторов и сочинений. И что, при всей заявляемой

актерами жажде “сыграть своих современников” — каким-то “извращенным образом” эта современная жизнь в основном трактуется в телепостановках. И зрителя заманить в театр современной историей уже трудно — если это, конечно, не откровенно развлекательный, на грани эротики и пошлости, сюжет. С. Кокоткин рассказал о международном сотрудничестве его драматургической лаборатории (включая взаимодействие с “Центром Юджина О’Нила”). И тем не менее, почти в каждой реплике драматургов — К. Драгунской, А. Зензинова, Е. Нарши, Н. Васильевой, И. Грабаулина и других — отмечалось, что нужно поднимать статус современной российской драматургии. На другой день режиссеры несколько “отыгрались”, напомнив, что драматурги не всегда понимают (и желают принять) особенности сценического языка, а также новые театральные технологии. Но, в общем, иногда было ощущение, что разговоры толкутся на тех же самых проблемах, о которых говорилось и десять, и двадцать лет назад. Разве что в третий день добавились две чисто нынешние темы: единое театральное информационное пространство, которое пока не удается выстроить даже с помощью Интернета, и соблюдение законов авторского права.

Валерий Москвитин

Минувшей осенью Московский государственный университет культуры и искусства в подмосковных Химках отпраздновал юбилей — 80 лет! А за месяц с небольшим до этого события свое 50-летие отметило одно из самых прославленных и уважаемых “подразделений” МГУКИ — кафедра режиссуры и мастерства актера.

Среди ее основателей Ю.Г. Полищинецкий (первый заведующий), В.Н. Гудовичев, ученики К.С. Станиславского Л.П. Новицкая, Ю.Н. Мальковский, И.А. Мазур. В разные годы на кафедре работали такие известные, титулованные

Школа профессионалов

мастера, как Г.А. Георгиевский, Б.Г. Голубовский, Э.М. Бейбутов, П.П. Васильев, Б.Е. Щедрин, С.А. Баркан, П.А. Хомский, Е.Д. Табачников и многие-многие другие. Сейчас на кафедре работают Т.Г. Конюхова и Н.С. Егорова, Л.Д. Титов, А.Я. Говоруха, Г.А. Абесадзе и немало других крупных деятелей театра. Их усилиями, по общему мнению коллег, сотрудников и выпускников, кафедра по количеству студентов и преподавателей и качеству выпускников превратилась почти в полноценный

театральный институт.

За несколько месяцев до юбилея кафедра понесла тяжелую и неожиданную утрату — скончался руководивший ею 15 лет профессор В.И. Зыков. Заведующим кафедрой стал Н.Л. Скорик, режиссер МХТ им. Чехова, ученик О.Н. Ефремова.

Неслучайно ежегодный фестиваль дипломных и студенческих работ кафедры режиссуры и актерского мастерства “Левый берег” проходит как смотр полноценных и порой весьма неординарных в своих творческих решениях режиссерских и актерских работ.

А ведь были времена — в давнюю советскую эпоху, — когда негласным распоряжением министра культуры выпускников этой кафедры не рекомендовалось брать на работу в профессиональные театры: изначально считалось, что и эта кафедра, и весь тогдашний Институт культуры готовят

специалистов для “народного творчества” и “любительской сцены”. Но теперь выпускники кафедры — настоящие профессионалы — работают в столице, Московской области и других городах и регионах России в социокультурных структурах власти, на ТВ, ру-

ководят театрами. И сами успешно преподают — в столичных (и не только в столичных) театральных вузах, в том числе таких именитых, как РАТИ/ГИТИС, Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина и Театральный институт им. Б.В. Шукина.

Соб. инф.

Уже в двенадцатый раз московский театр русской драмы “Камерная сцена” собрал на своей площадке любительские театральные коллективы со всей России — при поддержке столичного правительства, Министерства образования и науки РФ, Департамента культуры Москвы, Союза театральных деятелей РФ, Синодального отдела по делам молодежи РПЦ и других общественных организаций.

Хотя в названии смотра сохраняется название “школьные театры”, но круг участников давно уже вышел за рамки этого определения. Студии из школ и гимназий, при клубах и дворцах культуры, институтах и при воскресных школах, разновозрастные коллективы из юношеских и молодежных центров творчества, вполне взрослые по составу “народные” театры — вот палитра участников. Формированию афиши предшествует внимательный и вдумчивый просмотр нескольких десятков (а то и сотни с лишним) заявок.

Как повелось с самого первого раза, на фестивале работает представительное жюри: писате-

Традиционный сбор

ли, режиссеры, критики, артисты, драматурги, представители РПЦ, общественные деятели. В этот раз на открытии смотра с приветствием к участникам обратилась знаменитая киноактриса Зинаида Кириенко.

Двенадцать коллективов из Москвы, Хабаровска, Омска, Краснодара, Зеленограда, Астрахани и других городов — это двенадцать самых разных по форме, творческой манере и стилистике спектаклей, показанных в дни осенних школьных каникул 2010 года.

В этот раз практически не было спектаклей по сказкам — разве что “Коротышки в сказочном городе” омского Лицейского драмтеатра по “Приключениям Незнайки” Н. Носова. Зато практически все постановки — по современной российской и советской драматургии (из очень “прошлого” времени — только “И все мы воскреснем из мертвых” зеленоградского ДЮЦ “Ведогонь” по М. Горькому).

Наверное, общий серьезный настрой фестиваля определялся

тем, что он проходил в год 65-летия окончания Второй мировой войны и нашей Победы в Великой Отечественной войне. Войне и военному лихолетью были посвящены, как минимум, половина из показанных работ: “Что такое война” по А. Борисову (Детский музейный театр-студия “Этюд”, Якутск), “Варшавская мелодия” по Л. Зорину (театр-студия “Созвездие”, Лисаковск), “Далеким близким звездам” по рассказам А. Приставкина (образцовая театральная студия “Живое слово”, Краснодар), “Семь мисок, семь ложек” Н. Семеновой (народный коллектив — молодежный театр-студия “Мы”, Астрахань), “Далеким зимним вечерам” по В. Шукшину (театр “КЛАСС”, Руза). И тематически к ним приемыкал спектакль “Любовь как милитаризм” по П. Гладилину театральной студии “Арт-Магия” из Санкт-Петербурга.

Ежевечерние проходили обсуждения спектаклей — как своеобразные мастер-классы: в рамках смотра уже традиционно работала Лаборатория для руководителей детских и юношеских коллективов.

Наш корр.

Осенью в Ереване прошел первый международный фестиваль современной драматургии “Реабилитация настоящего”. Первый за двадцать лет фестиваль, который проявил смелость собрать драматургов и организаторов драматургической жизни 15 стран — бывших республик СССР. И почти все приехали. Не удалось привлечь лишь представителей Казахстана, Киргизии и Азербайджана. Было время, когда драматурги 1/6

“Реабилитация” в Армении

земного шара встречались по несколько раз в год на творческих семинарах длиной в месяц в Дубултах, Ялте, Рузе, других творческих домах союзов писателей и театральных деятелей. Разговор на почве новейших пьес — это всегда разговор про современность, традицию и ее изменчивость.

Где уж лучше встретится драматургам из Азии и Европы, если не в Армении, которая, как подытожила на церемонии открытия фестиваля министр культуры республики Асмик Погосян, “уже пятнадцать веков в октябре собирает у себя переводчиков”. Ведь огромное количество письменных памятников всех народов сохранились лишь потому, что, начиная с V века, они были переведены на армянский язык.

Вместе с фестивалем драматургов, также при поддержке Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ и Минкультуры Армении происходил медиафорум и IV международный форум переводчиков и издателей. Абсолютная удача форума — книга «Реабилитация настоящего» на русском языке, которая теперь доступна также и в Интернете, на сайте организаторов фестиваля, Национальной театрально-творческой ассоциации <http://www.arttheatre.am>. Это не только сборник 14 пьес из 12 стран, принявших участие в форуме, но и ряд аналитических статей о том, что творились в драматургическом и театральном пространстве каждой страны за последних 20 лет. На фестивале состоялись публичные читки и обсуждения всех 14 пьес, включенных в сборник, и из конкурса. 35 участникам фестиваля была предоставлена широкая культурная и экскурсионная программа и, конечно, возможность для широкого общения — чтобы понять, что мы за двадцать лет приобрели, а что потеряли, и насколько необратимо как хорошее, так и плохое. Дошло даже до того, что авторы стихийно, в роли актеров, стали участвовать в читках друг друга, а обсуждения работ за несколько дней превратились в совместный поиск того, как пьесу сделать глубже, как автору выразить все, на что он способен. И как-то на второй план отодвинулось соревнование за премии. Если и осталось в итоге немного горечи, то не из-за того, что не всем достались призы, а лишь потому, что не до конца была использована возмож-

ность творчески-аналитического общения. Жаль, что из каждой страны можно было узнать лишь одну работу: маловато для возможных совместных проектов в будущем!

Почудилась такая модель фестиваля, чтобы уже за несколько месяцев до него на сайте организаторов можно было бы прочесть подборку не менее, чем пяти пьес из каждой страны-участницы. А сам фестиваль начать с того, чтобы всем участникам уединиться для творческого общения по душам, не спеша, всем вместе найти лучшие пьесы, прочесть их «про себя» и затем непременно публично, распределить роли, подготовиться. А дальше в течение трех дней провести марафон читок с присутствием режиссеров из Армении и других стран, студентов и самой обычной публики, которая тоже могла бы высказаться в обсуждениях, а режиссеры будут приглядываться — что им хотелось бы поставить и где? Нужен ли конкурс с денежными призами? В этом году жюри оказалось в очень сложном положении. Каждая из стран-участниц выбирала — предложить самое испытанное, проверенное временем из того, что создано за прошедшие годы, вещь, которая доказала свою действенность, или самые что ни есть новые творения, не имеющие пока сценического воплощения. Жюри рискнуло и на эксперимент — анонимный опрос среди участников — кому бы они отдали предпочтение. И мнения жюри и участников совпали!

Вот список победителей с формулировками жюри (за что присуждены награды):

I премия. «Малыш» Мариюса

Ивашкявичуса (Литва) — «За инновационный подход к исторической теме».

II премия. «Пыльный день» Саши Денисовой¹ (Россия) — «За эмоциональную и правдивую пьесу о своем поколении».

III премия. «Тот, кого не было»

Каринэ Ходикян (Армения) — «За метафорическое выражение реального».

Спецпризы:

«Любовь пери» Тохира Мухаммадризо (Таджикистан) — «За синтез этнографии и реальности».

«Дожить до премьеры» Николая

Рудковского² (Беларусь) — «За трансформацию эмоционального восприятия прошлого в историческую память».

Как построить фестивальную конкурс в будущем? Лично я верю в возможность голосования участников не за ту пьесу, которая предпочтительнее на данный момент, а с «хитрой установкой»: кому из авторов (кроме себя) больше всего хотелось бы предоставить стипендию для написания следующей пьесы. И, чтобы на следующем фестивале, через год, такая пьеса была бы представлена. Это могло бы стать особенностью армянского фестиваля — его призеры почувствуют ответственность за свой творческий рост — по крайней мере, на тот год, на какой получают кредит доверия собратьев по перу.

И конечно, сборник! Уже сейчас, мечтаю о будущей книге, где начался бы вдумчивый диалог авторов из разных стран друг с другом! И приложение в виде компакт-диска с более широкой подборкой из стран-участниц.

Дайнис Гринвалд

¹ Публикуется в следующем номере «Современной драматургии».

² «Современная драматургия», № 1, 2010 г.