

Цена в розницу — договорная

Индекс 70946

В ближайших номерах журнала:

Александр Галин “Лицо”

Игорь Герман “Братья Шуть”

Герман Греков, Юрий Муравицкий
“Невероятные приключения Юли и Наташи”

Анатолий Королев “Коллекция пепла”

Сергей Руббе “Карпуша forever”

...а также лучшие пьесы конкурса “Свободный театр-2011”.

Зарубежная драматургия

Мартин Мак-Донах “Однорукий из Спокана”

Брайан Фрил “Колесо фортуны”

Манлио Сантанелли “Аберрация неподвижных звезд”

Гийом Гальен “Мальчики и Гийом, к столу”

Из литературного наследия

Николай Евреинов “Граждане второго сорта”

Эдуардо Де Филиппо “Когда ты стал знаменитостью”

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

Выписывайте, читайте журнал

“СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ”!

Современная драматургия, 2011, № 2, 1-260

2•2011 Современная Драматургия

ISSN 0207-7698

Современная

Драматургия

В НОМЕРЕ:

РОДИОН БЕЛЕЦКИЙ
“Полиглоты”

САША ДЕНИСОВА
“Пыльный день”

ЕЛЕНА ЕРПЫЛЕВА
“Черепаший бунт”

ВЛАДИМИР ЖЕРЕБЦОВ
“Памятник”

АНДРЕЙ ОСИНЕНКО
“Ночной эфир”

МАКСИМ ОСИПОВ
“Козлы отпущения”

ЕГОР ЧЕРЛАК
“Ипотека и Вера, мать ее”

ХАНОХ ЛЕВИН
“Тощий Солдат”

ЭФРАИМ КИШОН
“Брачный контракт (Ктуба)”

Из литературного наследия
ПЕППИНО ДЕ ФИЛИППО
“Тот бандит — я”
“Суеверия... но я в них верю!”

2

апрель-июнь

2011

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

2 Современная

апрель-июнь
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>В. Жеребцов</i>	4	<i>Пьесы</i>
<i>А. Осиненко</i>	28	<i>Памятник</i>
<i>Е. Черлак</i>	43	<i>Ночной эфир</i>
<i>Е. Ерпылёва</i>	61	<i>Ипотека и Вера, мать ее</i>
<i>С. Денисова</i>	80	<i>Черепаший бунт</i>
<i>Р. Белецкий</i>	95	<i>Пыльный день</i>
<i>М. Осипов</i>	113	<i>Полиглоты</i>
		<i>Козлы отпущения</i>
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>О. Левитан</i>	126	<i>Смеховые модели израильского театра</i>
<i>Х. Левин</i>	131	<i>Тощий Солдат</i>
<i>Э. Кишон</i>	141	<i>Брачный контракт (Ктуба)</i>
		<i>Критика. Теория</i>
	162—183	<i>В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, П. Богдановой, О. Булгаковой, С. Виноградовой, О. Игнатюк, Т. Купченко, В. Москвитина, И. Сафуанова, Д. Тархановой, О. Фукс, О. Харитоновой)</i>
<i>Т. Купченко</i>	184	<i>Европейский транзит</i>
<i>И. Сафуанов</i>	189	<i>В поисках нового языка</i>
<i>В. Забалуев,</i>		
<i>А. Зензинов</i>	194	<i>“Новая драма” — главное...”</i>
		<i>(интервью С. Новиковой)</i>
<i>Г. Жено</i>	203	<i>“Мы — цыганский театр” (интервью С. Лебедева)</i>
<i>О. Булгакова</i>	210	<i>Феномен Мартина Мак-Донаха</i>
		<i>История. Библиография</i>
<i>В. Николаев</i>	216	<i>Младший брат</i>
<i>П. Де Филиппо</i>	219	<i>Тот бандит — я</i>
	240	<i>Суеверия... но я в них верю!</i>
<i>Г. Коваленко</i>	258	<i>Театр как сюжет</i>
		<i>Хроника. Информация</i>
		<i>59, 111, 125, 161 (К. Драгунская, С. Новикова)</i>

На обложке. Камерный театр в Тель-Авиве. (К публикациям на с. 226—160.)

Фото Ш.-Р. Видгон

2-я стр. обл. “Мирандолина” по К. Гольдони в театре “У Никитских ворот”.
Кавалер — А. Хошабаев, Мирандолина — Н. Юченкова-Долгих. Постановка М. Розовского. (К Году Италии в Российской Федерации; см. также публикации на с. 216—257.)

Фото М. Гутермана

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

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

“Действующие лица-2010”

Время иллюзий

Итоги драматургического конкурса “Действующие лица-2010” были озвучены в эфире “Радио России. Культура” в конце прошлого года. Десятку шорт-листа открывают пьесы “(Самый) легкий способ бросить курить” Михаила Дурненкова, “Памятник (История одного недоразумения)” Владимира Жеребцова, “Медведь” Дмитрия Быкова. В этом номере журнал “Современная драматургия” публикует три текста: из тройки победителей — “Памятник”, из первой десятки — “Ипотека и Вера, мать ее” Егора Черлака и из лонг-листа — “Ночной эфир” Андрея Осиненко, создавая, таким образом, представление об общем уровне конкурса.

Героиня пьесы Егора Черлака “Ипотека и Вера, мать ее” работает продавщицей в круглосуточном киоске. Круг ее знакомств невелик — сменщица Кристина да хозяин ларька Алик. Ее жизнь, регламентированную графиком рабочих дней, подсчетом выручки, учетом товара, не поменяло бы даже рождение дочери, если бы недовостача восьмидесяти четырехглазирванных сырков не заставила Алика подать на Веру заявление в милицию. Так в жизни Веры появляется еще одно действующее лицо — Ярослав Игоревич, молодой человек, отрекомендованный автором как “следователь по не особо важным делам”. Он довольно быстро устанавливает: Вера просто не успела внести в кассу деньги за сырки, этикетки от которых нужны были ей для участия в рекламной акции. Так мы узнаем о главной мечте Веры — на вырученные от продажи возможных призов деньги купить квартиру. Она даже дочь назвала в честь своей мечты — Ипотека.

Название пьесы напоминает о каноническом “Вера, Надежда, Любовь и мать их Софья”, заставляя мысленно достраивать Ипотеке несуществующую генеалогию. Как в свое время восторженно-религиозное отношение к коммунистической идеологии породило имена Идея, Электрификация, Молот, Революция, так имя Ипотека говорит об особом явлении — романтизации капиталистических понятий, прекрасных на слух и сулящих что-то безоблачное и счастливое.

Ведомый неожиданно возникшим чувством влюбленный следователь находит все новые обстоятельства дела, чтобы иметь повод прийти к Вере на работу. Постепенно драматург перестраивает бытовой ход пьесы, переходит от диалогов к пантомиме, облачая Алика и Ярослава, сражающихся за любовь героини, в настоящие стальные латы, превращает простую историю в “сцену из рыцарских времен”.

При этом автор не проговаривает лишнего, не вкладывает какие-то общие слова и идеи в речь героев — они от начала и до конца живые лица, узнаваемые персонажи времени.

Маленький киоск, заваленный товарами, становится моделью мира, в котором все есть, но все принадлежит не тебе. Преодолевая бытовое “притяжение”, отталкиваясь от него, пьеса становится исследованием веры, этого важнейшего свойства российского менталитета. Верой порождаются и “питаются” ипотеки, кредиты, финансовые пирамиды и рекламные акции, в механизме которых человек становится послушной деталью.

Пьеса “Ночной эфир” представляет одну из популярных тем конкурса — работа СМИ. Попытку оказаться по ту сторону “вещания” Андрей Осиненко совершил через ведущего популярной радиопередачи Владимира Владимировича. Все свои “философские” измышления он строит по принципу — если не съешь ты, съедят тебя. В каждой фразе, которую он “несет” в прямом эфире, видно самолюбование, приправленное доморощенным красноречием. Несчастье — внезапная страшная болезнь — чудесным образом преображает его. Уборщица Серафима — объект насмешек Владимировича, косноязычное, но тонко чувствующее существо, оказывается, с одной стороны, причиной, а с другой — свидетелем этой трансформации. Пьеса Андрея Осиненко описывает скорее мечту, нежели реальность, хотя и “Телемама” Анны Донатовой (об ушедшей на пенсию телезвезде), и “Поворотный пункт” Виктории Доценко (о популярном ток-шоу) для кульминации приберегают тот же трюк с душевным прозрением и принятием героем обстоятельств собственной жизни. Наверное, впервые роль телевидения и радиовещания была оторефлексирана еще во времена застоя в песнях Владимира Высоцкого “Жертва телевидения”, “Мишка Шихман” и “Диалог у теле-

визора”. Может быть, интерес драматургов к “людям из телевизора” свидетельствует о каком-то повторении исторической ситуации?

Как часто, восхищаясь кем-то, говорят: “Памятник ему поставить надо!” Драматург Владимир Жеребцов превратил это устойчивое выражение в предлагаемые обстоятельства жизни Ивана Павловича Мухина, жителя маленького российского поселка, где происходит действие пьесы “Памятник”. И вроде бы ничем не примечателен ее герой — работает дворником, любит выпить с соседом Захаром Егоровичем, прячется под топчаном от разгневанной жены, а уж в совершении героических подвигов точно не замечен. Именно эта непримечательность Ваньки Мухина, а не то, что живому человеку памятник поставили, и заставляет недоумевать его односельчан. Двухметровый “Иван Мухин”, украсивший главную площадь, больше всех смущает самого героя: “Не пойду я на работу. А то глупость какая-то получается. Я сам на площади в виде памятника стою и сам же эту площадь подметаю”. Постепенно он свыкается со своим геройским статусом, а невероятный сон в духе набоковского “Приглашения на казнь” подбрасывает его сознанию идею-выход из нелепой ситуации — памятник поставлен авансом, за будущие подвиги. Новоявленный герой, ощутив ответственность своего положения, начинает вмешиваться в общественные дела, но тайные недоброжелатели используют пламенные устремления Мухина против него же.

Герой Жеребцова — это еще и знак “взросления” среднестатистического героя современной драматургии. Это не молодой человек, получивший право слова тогда, когда все великие свершения эпохи уже остались позади, а редкий вид — свидетель перехода из одного экономического строя в другой. Выжить в условиях смены общественного “кислотно-щелочного баланса” ему удалось, благодаря способности создать свое собственное пространство. В старом сарае он смастерил из собственноручно отточенных линз телескоп, а мысли его заняты волшебным порошком, способным любого человека сделать великим певцом. Вера в сказочность — и сила, и слабость нашего героя. Героическая наивность, неожиданно обнаружившаяся в результате появления памятника? — та самая ахиллесова пята, в которую будет поражен наш Иван Павлович. Феномен “навязанного” героизма, обнаруженный драматургом, сродни идеализации народа, за который поплатилась интеллигенция начала XX века, и поискам “национальной идеи” в наши дни. Можно сказать, что сюжет пьесы Жеребцова — это классическое испытание медными трубами, но подлинная причина бед, обрушившихся на героя, конечно, кроется не столько в свойствах отдельно взятого человека, сколько в состоянии общества. Финал пьесы, раскрывающий тайну появления злосчастного памятника, вскрывает еще одну проблему сегодняшнего дня — искривленное представление о благодарности. Желая возвысить своего спасителя, автор памятника подменяет реального человека мертвой материей. Подобный “монументализм”, свойственный советскому периоду, по-прежнему живет в сознании общества как норма, вернее, переживает сегодня второе рождение. Большие победы, большие стройки, большие проекты создают перепад амплитуд, за которыми не так сильно в глаза бросается отсутствие водопровода в доме одинокой старушки или нормального транспортного сообщения между районным центром и поселком. Герой, изображенный Владимиром Жеребцовым, спасается из иллюзии своего величия разрушением “двойника”, освобождаясь таким образом от навязанной ему роли.

Все три пьесы объединены невидимой на первый взгляд темой — коллективная иллюзия. Умелое манипулирование общественными представлениями населения всегда ценится особенно высоко. Эта проблема точно озвучена в пьесе-победительнице Михаила Дурненкова: “Народ же не знает, что происходит на самом деле и как это оценивать. А оценивать приходится”. Таким образом и возникают искусственные миры, разрушение которых лежит в основе большинства пьес конкурса “Действующие лица”. В отобранных журналом “Современная драматургия” текстах исследуется самый изощренный способ манипулирования — самообман. Радиоведущий из пьесы “Ночной эфир” упивается своей хитростью и способностью внедрять в головы людей мертвенные мысленные конструкции, продавщица из “Ипотеки...” создает вокруг себя и своей дочери искусственный мир из оберток и фантиков, сулящих призы и подарки, дворник из “Памятника” дольше других сопротивляется неожиданно свалившейся на него обманчивой славе, но и он, при всей правильной отстраненности от “ценностей” мира сего, сдается, разочаровавшись в нерушимости собственного героизма.

Мария Пунина



Гуркин должен был жить долго. Лично я планировала предъявить ему своих внуков и правнуков. Они бы наверняка подружились. Однако, как пишут в романах, “судьба распорядилась иначе”.

11 февраля (11.02.2011 — “зеркальная” дата) в Голубой гостиной Дома Актера на Арбате прошел вечер памяти Владимира Павловича Гуркина, знаменитого драматурга и прекрасного актера, нашего друга, старшего товарища, бородастого красавца, заводилы, выпивохи Володи, умершего в июне прошлого года.

Мы, московские друзья и коллеги Володи, не хоронили его — на похороны в родной Володин город Черемхово Иркутской области полетел только Дима Брусникин, его близкий друг и единомышленник, режиссер спектакля по пьесе Гуркина “Плач в пригоршню”¹, незаслуженно коротко прошедшего во МХАТе некоторое время назад.

Поэтому для нас, тех, кто не был на похоронах и не видел Володю иначе как живым, осознание потери пришло именно на вечер памяти, у фотопортрета, где Володя, как всегда, глядит пристально, с едва заметной улыбкой в умных сине-зеленых глазах. Как мало было отмеряно судьбой этому жизнелюбивому, светлому, теплому человеку!..

А я до сих пор не вполне верю в случившееся и даже не стираю его телефон в своем мобильнике.

Тепло и сердечно прошел Володин вечер. Его дочь Катя и близкие друзья — режиссеры Дмитрий Брусникин и Вадим Данцигер — очень хорошо все придумали. Жизнеописание в фотографиях на экране, снимков очень много, и как трогательно было в кудрявом глазомладенце на руках у мамы узнавать Володю, каким его встретили мы в начале девяностых.

Вспомнить Гуркина и рассказать о нем собрались люди, дружившие с ним в разные годы и периоды жизни. Однокурсники по Иркут-

Вспоминая нашего Володю...

скому театральному училищу, коллеги по Омскому театру драмы, актеры, игравшие в его спектаклях и фильмах. Руководитель администрации Черемхова Вадим Семенов порадовал собравшихся новостью — одну из улиц родного города Гуркина назовут в его честь! И черемховский драмтеатр тоже будет “имени Владимира Гуркина”. Вот это да!

Николай Чиндяйкин, деливший с Володей гриммерку в Омской драме, спел под гитару любимые Володины песни. Актер посетовал, что Гуркин перебрался в Москву: мол, не стоило ему этого делать. Такие же мысли высказал и Владимир Меньшов, режиссер культового фильма “Любовь и голуби”. Дескать, сидел бы Володя в Иркутске или в Омске, было бы и для него лучше, и написал бы он больше. Но как же мы?! Ведь едва ли бы мы, в те годы еще совсем молодые, начинающие московские авторы, с ним бы встретились, живи он в Сибири. И какого бы мы лишились старшего товарища, друга и доброго советчика! Хоть не занимался он непосредственно преподаванием драмы, но для многих был настоящим учителем — на “Любимовке”, в лаборатории при МХТ (тоже незаслуженно мало просуществовавшей), на семинаре в зимней Рузе, в замороженном, обитаемом Доме творчества СТД, начинающий автор никогда не слышал от Володи резко отрицательного отзыва, непонимания, раздражения. Даже те тексты, которые были ему абсолютно чужды, обсуждались им доброжелательно и терпимо, с готовностью помочь.

Много говорили на вечере о триумфе фильма “Любовь и голуби”. И о том, что этот триумф ни капли не испортил характер Володи, никакого не вызывал зазнайства или чванства. Смешно даже такие слова употреблять относительно Володи... Не сочетается категорически.

Показали сцену из фильма, где дед Митя — Юрский пришел просить выпивку и для пущего “эмоционального воздействия” приврал, будто умерла его жена.

Это что-то феноменальное. Ведь сто раз смотрели, а все равно ничуть не надоело и не надоест никогда. Как в первый раз.

Правильно сказала Валентина Борисовна Федорова, руководитель драматургических семинаров в Рузе — Володины тексты пока не получили того, чего они достойны. Но их время придет. Ведь это же подлинный фольклор последнего времени — и “Любовь и голуби”, и “Плач в пригоршню”, и “Кадриль”. О России будущие поколения узнают не из сказок, которые уже слишком дистанционированы от современной молодежи, а из фильма “Любовь и голуби”, например.

Актеры Театра имени Ермоловой сыграли сцену из спектакля “Не для меня” по пьесе Гуркина “Саня, Ваня, с ними Римас”² в постановке Вадима Данцигера. Захотелось непременно посмотреть спектакль целиком.

Встретились те, кто не виделся давно и никогда бы не увиделся, кабы не Володин вечер. Встретились те, кто не виделся никогда. И подружились.

Володя опять всех соединил, помирил, познакомил. Хорошо посидели. Вот только самого Володи не хватало.

Рановато он от нас собрался, наш бородастый Володя, с таким умным и добрым лицом. Разве это возраст — неполные пятьдесят девять?!

Россия-матушка, крокодилица, ест лучших из своих детей. Стоит появиться яркому, одаренному, искреннему человеку, как на него непременно найдется неизлечимая болезнь, несчастный случай, какой-нибудь невыносимый быт или просто алкоголизм...

Как отучить Россию от этой крокодильской привычки? Может, стоит просто попробовать по-внимательнее, по-препетнее относиться друг к другу? Успевать выражать свою любовь к человеку, пока он тут, рядом?

Ксения Драгунская

¹ “Современная драматургия”, № 6, 1991 г.

² Там же, № 3, 2005 г.

Новый сложный человек?

Какая странная пьеса...

Да нет, ничего странного, все складно, концы с концами...

А ощущение непривычное.

Что за герой такой? Электрик? Простые электрики так не разговаривают, они об этом не думают... Они не такие совсем, мы-то знаем.

Вроде смешного много, а в конце получается, что ничего смешного нет.

Только на сердце беспокойно как-то делается.

Что за автор такой заковыристый?

Чего она вообще хочет?

Да кто она такая, эта Ерпылёва?

Елена Ерпылёва, “Лена из Когалыма”, в драматургии не новичок, известный театральный и общественный деятель, художественный руководитель театра “Мираж”, член Союза журналистов, комиссии по делам несовершеннолетних и жюри многочисленных молодежных театральных фестивалей в своем сибирском регионе.

Пьесы Ерпылёвой трудно находят свои подмостки. Это не то, над чем может в пятницу вечером посмеяться наш родной зритель-невропат, с которым принято постоянно сюсюкать, баюкать его и веселить.

Герои Ерпылёвой — простые люди. Но не те простые люди, что в передаче “Пусть говорят”, а другие. Простые-то простые, а то и дело задумываются. Электрик Степа задумывается явно больше, чем ему, электрику, положено. Может быть, Степа из “Черепашьего бунта” и есть тот самый “новый сложный человек”, которым должно обогатиться наше общество, согласно пожеланиям президента?

Степа, как и большинство мужских персонажей Ерпылёвой, — этакий шукинско-гуркинский “чудик” начала двадцать первого века. Он стоит, растерянно и настороженно озираясь, на всех сквозняках мира, где ясность и человечность иссякли до его появления на свет. Где следовательно — контуженый, экстрасенс — невменяем, а психологи и есть самые настоящие психи. Электрик Степа хочет понять, что случилось, что еще может случиться и что ему делать, “чуднику” наших дней? Стать маньяком или дружить с черепашкой?

Герои Ерпылёвой д у м а ю т. Сегодня такое нечасто. Может быть, поэтому эти пьесы и эти герои кажутся странными.

Младшие милицейские офицеры из скромных и дружных семей, ни с того ни с сего расстреливающие своих родных и гостей, до кучи, тоже ведь до этих неприятных происшествий как-то жили и о чем-то задумывались. Никто не знает, как и о чем.

Режиссеры, пожалуйста, прочтите пьесу “Черепаший бунт” внимательно. И, если сможете, осторожно поставьте¹.

Ксения Драгунская

¹ Когда этот номер готовился к печати, мы узнали, что ее уже репетируют, и не где-нибудь, а в Санкт-Петербургском академическом Театре Комедии им. Н.П. Акимова (режиссер Татьяна Казакова). Надеемся, все будет хорошо, и в следующем номере мы сможем откликнуться на премьеру. (Ред.)



Нам, бывавшим в Грузии, когда она была еще советской, н а ш е й, трудно отнестись к ней как к чужой. Мы скучаем по грузинскому кинематографу и грузинским винам. По солнечному, пьянящему Тбилиси, где, задолго до “пепси” и “кока-колы”, утоляли жажду волшебными водами Лагидзе. Где ты, беспечная щедрость грузинских застолий? Строгая красота и живительная сила мужского многоголосия...

Правда, россиянам можно и сегодня туда полететь. Достаточно купить билет на самолет, а в тбилисском аэропорту заплатить тридцать долларов — и вам медленно выдадут грузинскую визу. Гражданам Грузии в Россию попасть труднее. Мы оказались очень далеко от них, гораздо дальше, чем от Штатов. Грузинам кажется, что россиянам нет до них дела, и они это болезненно переживают. Как здорово, что есть люди, это опровергающие!

Театровед и театральный критик Майя Мамаладзе — человек двух культур. Она родилась в Тбилиси, а училась и много лет работала в Москве. Майя дома и там, и здесь. Она называет себя медиатором, и это очень точно. Последние годы Майя переводила на русский язык пьесы молодых грузинских авторов. Это она в начале “нулевых” открыла потрясающего Лашу Бугадзе и перевела его парадоксальные, адекватные времени и месту, пьесы (“Современная драматургия” их напечатала в № 1 за 2003 год.— Ред.). А Михаил Угаров поставил по ним во МХАТе замечательный спектакль “Потрясенная Татьяна”.

Живя то в Москве, то в Тбилиси, Мамаладзе, как иголка с ниткой, сшивает разрозненные лоскуты культуры. Начиная с 2006 года, Майя регулярно устраивает в “Театре.doc” акцию “Перезагрузка”. Недавно она провела ее в шестой раз. Проект “Перезагрузка” родился в пику политике, как от-

“Перезагрузка” № 6

вет на обострение российско-грузинских отношений. Как раз тогда грузинских граждан выгоняли из Москвы, в России запретили продажу грузинских вин и “Боржоми”.

В лучшие времена на “Перезагрузку” Майе удавалось привезти грузинских драматургов “живьем”. Последние годы она привозит лишь то, что легко пересекает границы: тексты пьес и диски с фильмами. Но и это — немало и очень важно.

Что такое “Перезагрузка”? Это мини-фестиваль нового грузинского искусства. Помимо пьес Майя привозит уникальные киноленты. В России грузинское кино любили всегда. После распада СССР студия “Грузия-фильм” совершенно разорена, на ее руинах возникло много маленьких студий. Они делают фильмы малобюджетные, по сути — авторские высказывания о том, как живет сегодняшняя Грузия. Их и привозила Майя, открывая нам абсолютно новые имена. Благодаря ей мы познакомились с первыми работами режиссера Левана Когуашвили: художественной короткометражкой “Долг” и фильмом в жанре “документари” — “Маленький театр в Вашингтоне”. Сейчас Когуашвили снял фильм “Прогулщики”, который был в российском прокате.

Кажется, кино — это единственная для нас возможность увидеть нынешнюю Грузию.

В программу “Перезагрузки № 6” вошли две ленты, обе документальные, и обе — о грузинском искусстве: “Инсайт” и «“В поисках “Кето и Котэ”»».

Еще пару лет назад я уходила после “Перезагрузок” с чувством душевной боли: так тяжело, убого и уныло жили герои грузинских лент. На этот раз грузинские фильмы говорят о возрождении страны. Сегодняшний Тбилиси залит электрическим светом, в нем работают рестораны и театры,

реставрируются старые районы и дает концерты джазовая певица и композитор Нино Катамадзе. Вообще-то, она концертирует по всему миру и как раз сейчас собирается петь в России.

Нино Катамадзе — сама душа Грузии. На сцене она свободна как ветер. Кажется, она не думает, как понравиться публике, — просто поет и живет в песне. Документальный фильм “Insight” (так называется музыкальная группа, с которой она выступает) снял режиссер Гия Диасамидзе. В нем — не только концерты, но и будни певицы. Ее путешествия по миру, от одной сцены до другой, ее бешеная энергия, ее усталость, ее репетиции и записи. Она не прекращает концертировать даже беременная, с большим животом, — и вот уже друзья-музыканты пьют за здоровье Нино и новорожденно-го.

«В поисках “Кето и Котэ”» — фильм о фильме, посвященном истории создания третьего фильма. Этакая “тройная матрешка”. В 1948 году на киностудии “Грузия-фильм” снята музыкальная комедия “Кето и Котэ”, где пружиной действия была сваха Ханума, после чего все театры стали ставить “Хануму” Авксентия Цагарели. К шестидесятилетию “Кето и Котэ” решили реставрировать сильно попорченную пленку. С этого началось восстановление архива “Грузии-фильм”. Тогда же режиссер Мераб Кокочашвили сделал “Дом радости” (“дом радости” — это сам город Тбилиси) — историю того, как создавался “Кето и Котэ”. Кокочашвили снимал сцены на натуре, на тбилисских улицах, которым надо было вернуть исторический вид. Съемки вылились во всеобщее ликование, которое само просилось на пленку, и режиссер Давид Гуджабидзе снял фильм о том, как снимали “Дом радости”.

Майя считает, что кино и театр, и сама жизнь в Грузии неразрывны. Но если показанные ею киноленты полны оптимизма, по-

Окончание на стр. 125

Саморазвитие правды

Из Москвы — где я родился, учился, жил и которую становится любить все труднее — я в последние годы перебираюсь в Тарусу — небольшой городок со славным культурным прошлым. Здесь я работаю врачом и пишу прозу. Русская провинция стала моим домом — теплым, не очень прибранным, но своим. Тут я ощущаю свою соразмерность с окружающими меня предметами — домами, деревьями, рекой. Тут произошли мои встречи с людьми и с явлениями, подвигнувшими меня писать.

Главным побудительным мотивом для моих писаний служит опасение, что незаписанное — когда-то бывшее, подуманное, воображенное — так и останется небывшим. И только будучи записанным оно осуществится до конца, получит ту полноту бытия, к которой призваны все мы, всякое событие с нами.

Первые мои публикации — появившиеся в 2007 году в журнале “Знамя” очерки о провинциальной жизни под общим названием “101-й километр” — вызвали куда большее общественное внимание, чем я рассчитывал, и даже повлекли за собой изменения в структурах управления городом. В том же 2007 году были опубликованы мои записки об умершем друге — протоиерее Илье Шмаине, от которого я, в частности, унаследовал отношение к литературе и вообще искусству как к с а м о р а з в и т и ю п р а в д ы. Саморазвитие правды — и больше ничего — такова идея, которой бы я хотел послужить во всех жанрах.

В последующие три года я написал две повести и три рассказа, издал сборник “Грех жаловаться” и подготовил следующий — “Крик домашней птицы”. После написания одной из повестей, “Камень, ножницы, бумага”, герои в моем сознании настолько ожили, что я решил поместить их на сцену и переработал повесть в драму, названную мной “Русский и литература”. За ней последовала пьеса “Козлы отпущения”, представляемая мной здесь. Она отнесена к жанру комедии лишь по преувеличенности, гротескности характеров, но не по ситуации — детективной — и не по способу выхода из нее.

Театр привлекает меня возможностью совместного творчества, диалога и тем, что прямым образом обращен к самому живому, что есть в жизни, — к людям. Наконец, языковая стихия — то, как и что люди говорят, и какие это может иметь последствия — именно на сцене реализуется с наибольшей полнотой.

Максим Осипов

“Козлы отпущения” — вторая по счету пьеса в творческой биографии Максима Осипова, и автор понимает ее как комедию, а я бы еще точнее определил ее жанр: “козлиная песнь”, потому что сочетание трагического по сути события в жизни ее главного героя с комической атмосферой повествования ставит вопрос о границах жанра.

Главная мысль пьесы выражена ясно и сильно: совесть есть сущность, не поддающаяся манипуляциям закона, и наказание бессмысленно для человека бессердечного. Но простота не умаляет важности поставленного вопроса.

В пьесе много точных реалий всего спектра современного обывательского русского сознания, в ней точный язык и полнота выразительности.

“Козлы отпущения” развивает интерес Осипова к жизни русской провинции, точнее, к ее высвечиванию и осмыслению. Она дополняет интонацией легкости взятый им в драме “Русский и литература” серьезный исследовательский тон, обращенный к бессознательности русского начальства, слабости и единственности интеллигентского взгляда на вещи, но в сущности, “Козлы отпущения” — это экзистенциальная шутка, действие ее могло бы происходить в любом месте и в любые времена.

Александр Иличевский



Окончние. Начало на стр. 111

слевкусие от пьес совсем другое. Кино нам передало радость рождения. Прочитанные пьесы говорили о войне. Собственно, этого и добивалась Мамаладзе: серьезного осмысления августовского конфликта 2008 года между Россией, Грузией и Осетией.

Идея написать об этом пьесы возникла у Мамаладзе сразу. Российские медиа представляли все по-своему, грузины видели по-другому. У них конфликт вызывал большие эмоции: возмущение, чувство бессилия. Все это было табуировано, об этом не хотели говорить. Майе же казалось, что это важно — бороться с политикой. Грузины должны сказать, как они видят происшедшее, и донести это до россиян. Майя уехала в Грузию и с помощью двух известных драматургов, Лаши Бугадзе и Басы Джаникашвили, собрала небольшую писательскую группу для создания маленьких пьес на тему военного конфликта. Все авторы одного поколения — им по тридцать с небольшим. Они договорились избегать пропаганды, политиканства и, главное, — художественным языком передать объективную картину.

Девять авторов написали девять коротких пьес с тем, чтобы объединить их в одном спектакле. «Хорошо бы, их поставили разные режиссеры, — мечтает Майя. — Пусть присоединятся осетинские авторы и режиссеры, и абхазские. Раз не получается политический диалог, перенесем его в область культуры. Мы хотим показать свою точку зрения. Если у конфликта есть разные стороны, надо выслушать их все».

Из девяти пьес Майя перевела пять самых интересных. В них нет войны в прямом понимании, авторам нелегко переживать вой-

ну заново. У Тамары Бартая, драматурга, известного и за пределами Грузии, вообще об этом ни слова. Она рассказывает о том, как тоскуют по родине эмигранты. У публициста Нестан-Нене Квиникадзе в «Уроке французского» о войне не говорят открыто, но война вламывается в повседневную жизнь. Шестнадцатилетний мальчик Ираклий пришел на урок к учительнице, а уйти уже нельзя: город патрулирует военная авиация. Учительница оставляет Ираклия ночевать, но мальчик не может заснуть, и они ведут такой «диалог поколений»:

Ираклий. Вам сейчас хочется плакать о том, что снаружи. Мне — нет, мадам. А знаете, почему? Потому что это вы вечно находитесь в ожидании гарантированного счастья, следовательно, вам многое есть, что терять. Мне — нет! Я только сейчас все начинаю. Один. Я решил для себя, мадам, что буду как северный лосось!

Учительница. Всегда плыть против течения?

Ираклий. Зачастую даже без пиццы, но буду метать икру только в безопасном месте. Да! В отличие от вас!»

Пьеса известного прозаика Зазы Бурчуладзе «В ожидании винта» элегантно воспроизводит «В ожидании Года». Как и у Беккета, тот, о ком все время говорят, не приходит. Жизнь ничем значительным не заполняется, она застыла. Есть только ужасающая бедность и пустота. Однако один из диалогов напоминает экзистенциальные размышления чеховских героев:

Б и б и. Вообще, интересно, от чего чуваки будут ловить кайф в далеком будущем?

Ш а к о. В смысле, через двести-триста лет?

Б и б и. Нет, еще более далеком. (Пауза.) Когда станут спрашивать, что было сначала — яйцо или яичный порошок. (Пауза, с оттенком осуждения.) И не будут знать ответа».

«Кавкасиолог» Лаши Бугадзе наполнен настоящим страхом. Страхом перед возможным насилием со стороны русских солдат. Но дико боятся не столько грузинские женщины, сколько молодой американец, влюбившийся в грузинскую девушку.

Из пяти пьес, блестяще прочитанных режиссером Александром Вартановым и его актерами, больше всего меня пленила парадоксальная «Войнушка» Басы Джаникашвили. Фантастическая ситуация: грузинский мальчик из ротатки сбивает русские самолеты, а его мать сначала накрывает стол для сбитых летчиков, а потом всех их расстреливает...

«Переагрузка» в очередной раз показала, что грузинское искусство живет вместе со своим народом, отражая его сомнения, ночные кошмары и смех сквозь слезы. А еще Майя рассказала, что в Грузии существует современная драма, к ней проявляют большой интерес театры, появляются молодые авторы. Происходит масса читок современной пьесы — шведской, британской, французской, польской. Возник новый молодой драматург Давид Габуния, его первую пьесу поставил Давид Тавадзе в Театре Королевского квартала. Этот театр сейчас в полном распоряжении двух молодых людей — двух Давидов. Он напоминает наш Центр драматургии и режиссуры.

Грузия может обойтись без связей с Россией — но культуры наши переплелись неразрывно. Грузинская интеллигенция всегда была сильно ориентирована на русскую культуру, русский язык. В результате войны она ощущает себя потерянным, по-грузински — «смытым» поколением (в оригинале — смытым в унитаз). Грузинские интеллигенты обижены на российский народ: они считают, что у нас все поддерживают правительство. Хочется думать, что они ошибаются.

Светлана Новикова



Ольга Левитан²

Смеховые модели израильского театра

Начало смеховой традиции израильского театра обнаруживается в первом десятилетии двадцатого века, когда в 1906 году в древнем средиземноморском городе Яффо, культурном центре нового еврейского поселения в Палестине, создано было Общество любителей ивритской сцены. Этот, по сути, первый театр на иврите возник за сорок лет до появления государства Израиль и за двадцать лет до создания знаменитого театра “Габима” в Москве. Между тем, деятельность яффского Общества любителей ивритской сцены (1906—1914) определила основы репертуарной политики израильского театра на много лет вперед, сформулировав его отношение к смеху и комическим текстам.

Необычайные и даже парадоксальные обстоятельства возникновения Общества любителей ивритской сцены связаны были с тем, что в начале двадцатого века в Палестине не существовало ничего, кроме небольшой группы людей, воодушевленных утопической идеей создания нового человека и нового общества. На месте Тель-Авива находились доны и фруктовые сады, первые крошечные светские кварталы только-только появлялись вокруг стен Старого города в Иерусалиме. Главными социальными институтами Палестины были общеобразовательные школы, где преподавание вели по новейшим европейским методикам и где театр использовался как средство обучения литературе, истории и языкам.

Первые спектакли на иврите игрались в школах, частных домах и в кафе. При этом и актеры, и зрители в большинстве своем владели этим языком с трудом. Корпус оригинальных пьес на иврите фактически отсутствовал, поскольку на протяжении почти двух предшествующих тысячелетий иврит был языком религии и традиции. Вместе с тем идея возрождения древнего языка понималась как условие, необходимое для создания нового национального анклава, противостоящего апокалиптической

истории еврейского рассеяния. В этой ситуации язык Священного Писания оказался одновременно и знаком великого культурного прошлого, и инструментом футуристического мышления. В свою очередь театр на иврите, который вслед за школами был одним из первых светских учреждений экспериментального палестинского общества, понимался как инструмент возрождения языка. Культурное, социальное и психологическое значение театра было огромно. В театре видели прообраз новой израильской культуры, в успехе театрального дела — залог возможного будущего. Палестинская пресса сообщала, что спектакли на иврите — лучшее доказательство того, что на древнем языке можно не только молиться, но и говорить о любви, страдать и смеяться³. Х. Харари, один из первых режиссеров Общества любителей ивритской сцены, был убежден, что театр на иврите не только свяжет новую израильскую культуру с культурами других стран, но и превратит Иерусалим в столичный город, в то, чем для французов является Париж, для англичан — Лондон, а для немцев — Берлин⁴.

В Обществе любителей ивритской сцены фундаментальный для любого театра вопрос — что ставить? — решался с помощью перевода французских, русских, английских и идишских пьес на иврит. Выбор тех или иных пьес для перевода и постановки на ивритской сцене не был произволен. Репертуарная комиссия Общества выбирала для постановки тексты, сюжетные мотивы которых были связаны с еврейской жизнью и историей, а также шедевры мировой драматургии. В сезон театр ставил от девяти (1907) до четырнадцати (1910) спектаклей, где комедии принадлежало одно из ведущих мест. Это было связано и с общей жизнеутверждающей позицией театра, создававшего новую модель национальной культуры, и с непростыми условиями повседневной жизни в Палестине. Оторванность от европейской цивилизации

¹ Этот раздел подготовлен и осуществлен при поддержке Посольства Государства Израиль в Российской Федерации в связи с 20-летием установления дипломатических отношений между нашими странами. Выражаем Посольству сердечную благодарность за дружеское участие в проекте. (Ред.)

² Историк театра, критик, выпускница ЛГИТМИКа, с 1989 г. живет в Иерусалиме, преподает в Иерусалимском университете, сотрудник журнала “Театрон”. Статья написана по нашей просьбе в качестве предисловия к публикации в этом номере пьес выдающихся израильских драматургов.

³ Бен-Ави А. “Маленький упрямец” на иврите в школе Микве Исраэль // Хашкафа 13, 1902 (иврит).

⁴ Харари Х. Из наследия Х. Харари // Бама 30, с. 19 (иврит).

требовала и мужества, и терпения. В такой обстановке смех имел терапевтический характер и был жизненно необходим. В 1909 г., подводя итоги первым пяти годам деятельности Общества любителей ивритской сцены, иерусалимская газета “Хацви” писала о том, что комедии должны стать основой репертуара ивритского театра, поскольку “наиболее важны для нас веселые спектакли, способные внести радость в нашу жизнь хоть на какое-то время”¹. И. Лурье, один из ведущих идеологов ивритского театра в Палестине, утверждал, что комические тексты более, чем тексты серьезные, отвечают актерским возможностям яффской труппы, практическим условиям ее деятельности и запросам зрительской аудитории².

Главными комическими авторами яффского Общества любителей ивритской сцены были Шолом-Алейхем (“Раввин и раввинша”, 1908, “Поздравляем”, 1909, “Рассеянный”, 1909, “Совет”, 1909, “Агенты”, 1911), Чехов (“Юбилей”, 1908, 1910, 1911, 1913, “Свадьба”, 1908; “Медведь”, 1909, “Трагик поневоле”, 1907, 1910) и Мольер (“Скупой”, 1909, “Лекарь поневоле”, 1910, “Мещанин во дворянстве”, 1913, “Тартюф”, 1914)³. Самый беглый взгляд на представленный выше список пьес и на годы их постановки позволяет обнаружить увлеченность ивритского театра комическими ситуационными парадоксами Чехова, его уважительный интерес к комедиям Мольера и не совсем понятное отношение к Шолом-Алейхему. Очевидно, что переведенные с идиша комедии Шолом-Алейхема не лидировали на репертуарной афише Общества любителей ивритской сцены. По несколько раз театр возвращался к водевилям Чехова, а не к комедиям Шолом-Алейхема. Как ни странно, но после 1909 г. его пьесы, несмотря на то, что они пользовались очевидным зрительским успехом, практически исчезли с ивритской сцены, и развитие яффского театра не было связано с опытом постановки произведений этого выдающегося еврейского писателя.

Все это не было случайным стечением обстоятельств. На ранних этапах зарождения израильской культуры складывалось откровенно сепаратистское отношение к традиционной культуре еврейского местечка и еврейского быта. Для многих израильтян то был мир замк-

нутый и отвергнутый. Оттуда они бежали на просторы Палестины и мировой культуры. Надо думать, неслучайно, говоря о важности комедии, Лурье ни звука не проронил о феномене еврейского юмора, главные качества которого — смех сквозь слезы и умение смеяться над собой — доминировали в сочинениях Шолом-Алейхема⁴. Более того, в местном театральном дискурсе, слышны были упреки в адрес Шолом-Алейхема, чьи пьесы критиковались за “упрощенность” конфликтов и ситуаций, “малоинтересную для образованного зрителя”⁵. Лурье, возглавлявший в течение нескольких лет административно-художественный совет Общества любителей ивритской сцены, полагал, что решающим аргументом в пользу постановки той или иной комедии должны быть художественные достоинства текста, а не его национальная принадлежность. С точки зрения Лурье, лучшим спектаклем яффского театра был “Скупой” Мольера⁶.

Таким образом, вопреки ожидаемой логике, культурные корни израильской смеховой традиции обнаруживаются не в так называемом еврейском юморе, но в стремлении раздвинуть границы национального понимания смешного, в утверждении собственной причастности к мировому комическому репертуару на опыте постановок комедии характеров Мольера и концептуальных парадоксов Чехова.

Нет сомнения в том, что дистанцирование от национальной смеховой культуры имело неоднозначные последствия для израильского театра. Когда в 1919 году возобновилась художественная жизнь в Яффо и там снова появился театр на иврите, возобновились и дискуссии по поводу места и значения театра на земле Израиля. В ходе этих дискуссий прозвучали два принципиальных требования: отказаться от перевода идишской драматургии на иврит и приступить к представлению на сцене израильского театра оригинальных ивритских комедий, посвященных актуальным проблемам жизни на земле Израиля⁷. На деле оба требования оказались невыполнимыми. Развитие израильского театра опережало развитие общества. Театру уже нужны были местные комедии, а израильское общественное бытие еще находилось в начальной стадии своего развития, и его аморфные

¹ *Бааль-Нефеш*. Сцена в Яффо // Хацви 16, 1909 (иврит).

² *Лурье И.* Письма из земли Израиль. Ивритский театр в Яффо // Хаолам, 3.3.1910 (иврит).

³ Все сведения о репертуаре Общества любителей ивритской сцены публикуются на основе проведенного мною хронологического исследования прессы, выходившей в Палестине в 1900—1925 гг. Подробнее об этом см.: *Левитан О.* Русская драматургия на израильской сцене: встреча культур. Иерусалим, 2007 (иврит).

⁴ Об этих качествах еврейского юмора писал в 1905 г. З. Фрейд в сочинении “Остроумие и его отношение к бессознательному”.

⁵ *Азлан*. Последнее выступление в Иерусалиме // Хацви 85, 1910 (иврит).

⁶ *Лурье*, см.: сн. 2.

⁷ *Аман*. Спектакль “Огни Ивановой ночи” Г. Зудермана на ивритской сцене в Яффо // Доар Хайом, 3.9.1920 (иврит).

формы, по всей видимости, не обладали креативной силой и энергией, провоцирующей художественную реакцию.

Интересно, что в этой ситуации ивритский театр, обогащенный опытом европейской и русской комедии, вернулся к Шолом-Алейхему. Сначала — в поиске не художественной выразительности, но верного зрительского успеха (“Трудно быть евреем”, “Нет счастья”, 1921). Позднее, уже в период “Габимы”, — к прочтению комических текстов Шолом-Алейхема сквозь призму модернистского трагического гротеска. Так, следуя традициям вахтанговского “Гадибука”, Алексей Дикий, приехавший в 1928 г. по приглашению “Габимы” в Тель-Авив, поставил “Клад” Шолом-Алейхема. Режиссером-ассистентом Дикого был Цви Бен-Хаим, один из старейших актеров “Габимы”. Сохранился репетиционный дневник, который он вел на русском языке. Там — и рабочие записи, и заметки для

себя. Бен-Хаим сравнивал Шолом-Алейхема с Гоголем, отдавая предпочтение последнему: “Шолом-Алейхема сближала с Гоголем — чередовка кусков, не юмористика, а смех сквозь слезы, одинаково смешно и грустно. Гоголь неизмеримо выше, а в произведениях Шолом-Алейхема плакали”¹. Пресса — и палестинская, и мировая — высоко оценила артистизм спектакля, однако иронический гоголевский язык по отношению к трогательным персонажам еврейского местечка имел шоковое воздействие на публику². Думается, что в этот момент из сплава еврейского народного юмора, гоголевской фантазмагии, русского авангардного театра и израильского космополитизма появилась израильская смеховая традиция, получившая наиболее интересное выражение во второй половине двадцатого века в пьесах Эфраима Кишона и Хануха Левина, двух израильских драматургов, противоположных друг другу во всем.

Эфраим Кишон: комедия цинического оптимизма

Эфраим Кишон (1924—2005) стал изучать иврит в возрасте двадцати пяти лет. Его настоящее имя Ференц Хофман, он родился в Будапеште, родным языком его был венгерский. В 1944 г. вместе с другими венгерскими евреями Кишон был отправлен в концлагерь, при переправе в лагерь смерти Собибор бежал, подделав документы. Большая часть его семьи погибла в газовых камерах Освенцима. Казалось, этот биографический фон мало подходил для юмористического взгляда на жизнь. К тому же Кишон никогда не забывал и не отстранялся от своей личной причастности Холокосту. Отказываясь отвечать на вопросы о своем детстве, он говорил: “Линия моей жизни проходит между адом и пятизвездочным комфортом. Я думаю, что профессору Фрейду было бы понятно, что для тех, кто в юности пережил Холокост, детство имеет лишь второстепенное значение”³. Вместе с тем, начиная с шестидесятых, будто смеясь над историей и судьбой, Кишон становится одним из самых популярных юмористических писателей Германии. Его произведения в огромном количестве переводятся с иврита на немецкий язык. В Германии его называют “одним из величайших юмористов современной эпохи”⁴. В 1990-м он удостоивается высшей германской литературной премии. Кишон, чьи

тексты переводились на десятки языков, с особой гордостью относился к своему успеху в Германии. В Израиле его упрекали в малопонятном германофильстве.

Свой первый сатирический роман “Козлы отпущения” Кишон написал по-венгерски в 1945 г. После войны он писал для венгерского театра, занявшись журналистикой, стал заместителем главного редактора сатирического журнала “Лудаш Мати”. Первые юмористические очерки публиковал под вымышленным типично венгерским именем Ференц Кишхунт. В 1949-м Кишон снова бежал, на этот раз из коммунистической Венгрии в Израиль, где уже в 1951-м выпустил книгу иронических рассказов о злочлечениях нового репатрианта на новой еврейской родине. Книга была написана по-венгерски и переведена на иврит. Ивритское название строилось на трудно переводимой игре слов: “Поднимающийся в Израиль спускается в нашу жизнь”, высмеивавшей патриотический пафос израильских словесных идиом⁵. Тогда же, в 1951-м, Кишон получил авторскую сатирическую колонку в “Маариве”, одной из центральных израильских газет, и стал писать на иврите, поражая читателей точностью словесных характеристик и радостным ироническим прославлением жизни.

¹ Бен-Хаим Цви. Личный архив 52. 2 // Архив и музей театрального искусства им. И. Гура. Иерусалим.

² Подробнее о спектаклях Дикого см.: Kohansky, M. The Hebrew Theatre. It's first fifty years. Jerusalem, Israel Universities press, 1969, p. 114—119.

³ Лондон Я. Кишон. Биографический диалог. Тель-Авив, 1993, с. 16 (иврит).

⁴ Там же.

⁵ На иврите по отношению к еврею, приехавшему на постоянное место жительства в Израиль, говорят не “репатриант”, но “поднимающийся”. Совершить репатриацию — суть совершить подъем в Израиль.

Театральная карьера Кишона началась в 1953-м, когда в “Габиме” была поставлена его комедия “Слава бежит впереди него”. За этой пьесой последовали десятки других комических пьес и юмористических скетчей, среди которых наибольшую известность получили комедии “Брачный договор (Ктуба)”, “Эй, Джульетта!” и “Он и она”. В пятидесятые годы Кишон стал королем израильской театральной комедии, затем — сценаристом и режиссером комических фильмов, получивших мировую известность (“Салах Шабати”, 1964, “Полицейский Азулай”, 1971).

Комедии Кишона рассказывали о маленьком человеке и о смешных до нелепости подробностях повседневной жизни. Мастерски называя детали израильского бытия на ситуации классической комедии положений и характеров, Кишон испытывал жизнь традиционным шутством. В сущности, он работал по веками отточенным комическим шаблонам, обнаруживая их неожиданную актуальность в контексте израильской действительности, высмеивая вечные человеческие пороки — чванливость, лицемерие, жадность, душевную близорукость. Секрет его мгновенного успеха и колоссальной популярности заключался в мастерском соединении классической формы, внятности и местного колорита. У израильского общества наконец-то появился драматург, с любовной дотошностью рассматривающий мельчайшие детали его бытия, заново доказывающий хорошо известные истины: театр — зеркало жизни, и жизнь каждым божьим вечером жаждет смотреться в него, смеясь и умиляясь от удовольствия.

Салах Шабати, знаменитый кишоновский персонаж, чудаковато-придурковатый репатриант, отказывающийся понимать законы новой для него израильской действительности, на

деле, подобно шекспировскому шуту, говорит о неразумном устройстве общества, о том, что противоречит здравому смыслу. Шабати — образ народного чудака, задумывающегося о проблемах, о которых другие, умные и благополучные, не решаются заговаривать. Комедия из семейной жизни “Ктуба”, в бурлескной форме представляющая семейную драму, где муж и жена, прожив двадцать пять лет вместе, обнаруживают, что каждый из них предпочитает мечтать о юношеском образе / облике другого и не знает, как жить в настоящем времени, как принять неизбежные возрастные перемены, иронизирует над людьми, не умеющими взростеть, предлагая поразмыслить и посмеяться над парадоксами самого института брака. Это соединение смеха и меланхолии, скептицизма и веселого, карнавального отношения к жизни пронизывает комическое мышление Кишона, он смеется над человечеством и просит отнестись к этому серьезно. Определяя корни и характер своего юмора, Кишон подчеркивал три его составляющие: цинизм, ирония и оптимистический взгляд на жизнь¹.

Вместе с тем следует сказать, что творческая судьба Кишона в Израиле не была безоблачной. В семидесятые годы звезда его славы закатывается. Им перестают восхищаться, израильский театральный дискурс упрекает его за отказ от политической сатиры, за так называемый “робкий смех” на уровне бытовых и мелких социальных проблем. Его жизнерадостный консерватизм раздражает интеллектуалов, его ортодоксально правые политические взгляды и провокационно декларируемый национализм воспринимаются как анахронизм. Пьесы Кишона исчезают с израильской сцены надолго. Только в середине девяностых начинается “реабилитация” Кишона и его возвращение в современную израильскую культуру.

Ханох Левин: парадоксы смеха

Ханох Левин (1943—1999) — самый знаменитый, самый спорный, самый любимый и самый проклинаемый автор израильского театра, отличен от Кишона во всех деталях и особенностях своей личной и творческой биографии. Левин родился в Израиле, и за его плечами не было опыта Холокоста, репатриации, перемены культуры, освоения нового языка. Отличительными чертами его смеха была беспощадная мрачная язвительность. Игра со смертью, стремление стереть границы между действием театральным и жизненно-действительным, публичное выступление на грани допустимого характерны были для творчества Левина на про-

тяжении нескольких десятков лет. Нарушение этических норм и правил приличного высказывания / поведения определяли его место в израильском культурном континууме.

Тридцать лет театральной — драматургической и режиссерской деятельности Левина сопровождалась каскадом скандальных ситуаций. Ошеломленная публика часто не знала, как реагировать на его злые сценические сатиры, где осмеянию подвергалось все, что казалось неприкосновенным — война и защита отечества, скорбь и траур по погибшим, национальные идеалы. Ненавидя милитаризм в любых проявлениях, Левин издевался над отцами, готовыми

¹ Лондон, Ibid, с. 31.

отправить своих детей на свершение воинских подвигов во имя национальной идеи. Его первое политическое обозрение “Ты, я и следующая война” (1968) воспринималось как вопль о бессмысленности военного героизма. В 1970-м, в противоречие волне массовой радости и национальной гордости израильтян в связи с победой в Шестидневной войне, в Камерном театре в Тель-Авиве поставлена была пьеса “Королева ванной комнаты”, где Левин с такой изощренностью смеялся над Голдой Меир, политическим истеблишментом Израиля и проблематикой национального выживания, что оскорбленные зрители, как в старые времена, забрасывали сцену гнилыми помидорами. Спектакль сыграли всего восемнадцать раз, и вскоре после премьеры он был снят с проката. В начале семидесятых, перейдя от жанра политической сатиры к семейной драме, Левин написал серию издевательских фарсов: “Хефец” (1972), “Продавцы резины” (1978), “Пакуем чемоданы” (1983) и др.¹, где инфантильные карикатурные персонажи озабочены были инстинктом выживания, доведенным до абсурда, где каждый слабый и униженный искал, кого он, в свою очередь, мог бы унижить. Начиная с 1972 года, Левин становится режиссером собственных пьес. В этот период его театральные языки плакатны, герои кукольны и гротескны, его не интересует психологическая глубина образов, важнее — заострить каждый мелкий конфликт до предела. Критики писали о странном соединении робости и карнавалных эмоциональных взрывов в сценическом поведении левиновских персонажей, о том, что в созданной им картине мира люди, утратив индивидуальность, превращаются в манекены. Ими управляют не мысли и чувства, но механизмы социального поведения². Пассивность этих людей, их омерзительная сосредоточенность на собственных физиологических проявлениях и панический страх смерти имели шоковое воздействие на зрителя. Шок был связан еще и с тем, что ситуации, предлагаемые Левином, — глобальные обиды по пустякам, бурлескно преувеличенные реакции, коммуникативные проблемы, нарушение логики — были смешны, заставляли зрителя смеяться против воли, создавая эффект макабрического смеха.

Позднее, в восьмидесятые и девяностые годы главным направлением театральные опыты Левина становятся мрачные драматические притчи: “Иов многострадальный” (1981), “Блуждающие во тьме” (1989), “Мечтающий мальчик” (1993). В каждой — речь идет о гибели и об

абсурде человеческого бытия, смерть и клоунство представляются там как элементы единого целого, своего рода двуликий Янус. Библейский персонаж Иов, то отрицая, то признавая Бога, оказывается втянутым в систему клоунско-цирковых отношений, и его продают в цирк на потеху публике. Нацистский офицер в пьесе о Катастрофе и о смерти еврейских детей все свои садистские действия совершает в жанре развлекательной клоунады. Театральный язык Левина, вырастающий из символического скрещения уродливого и абсурдного, нашел выражение и в названиях написанных о нем книг — “Смех и ужас” Х. Нагид (2001), “Человек с мифом в душе” Н. Яари, Ш. Леви (2004), “Пребывающие во мраке” З. Каспи (2005).

“Тоший Солдат” — одна из самых последних пьес Левина, написанная в последний год его жизни, когда он, будучи еще нестарым человеком, умирал от рака. Пьеса рассказывает о войне, о смерти и о жизни, которая хуже смерти. Место действия тут не определено, как в театре абсурда — действие происходит всюду и нигде. У персонажей нет имен собственных. Вместо имен — обозначения с притчевой символикой: Тоший солдат, Толстый Солдат, Немой Сосед, Слепой Сосед, Жена. В основе драматической структуры — традиционная комическая ситуация двойников, хорошо известная мировому театру по “Близнецам” Плавта и “Комедии ошибок” Шекспира, доведенная в случае Левина до мрачного парадокса. Тоший Солдат возвращается с войны домой, а там встречает его и выставляет за дверь его собственное другое “я” — Толстый Солдат. А потом на сцене появляется третий вернувшийся, тяжело раненный и с трудом ползущий солдат, претендующий на тот же дом, ту же женщину и того же ребенка.

Три солдата явно не похожи друг на друга, и их традиционно комические заблуждение и настоятельная убежденность в собственной правоте производят впечатление безумия. Левин называет эту пьесу комедией и, в нарушение всех классических правил, не дает возможности читателю / зрителю разобраться в создавшейся путанице, оставляя его в равном недоумении, в том же положении, что и персонажей. Строя свою пьесу на комических клише: недоразумения, путаница, разрыв между кажущимся и действительным, Левин будто выворачивает наизнанку традиционный инструмент комедии, абсурдистским действием проверяет его на прочность, требует от нас понимания, как нестерпимо печален смех и как гротескна смерть.

¹ Мы опубликовали одну из таких его пьес, “Холостяки и холостячки”, в № 3 за 2004 г. (Ред.)

² Нагид Х. Смех и ужас. Тель-Авив, 2001, с. 47.

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

В Центре драматургии и режиссуры

Займемся любовью

“Класс Бенто Бончева” М. Курочкина¹

Пьесы украинского драматурга Максима Курочкина, в настоящее время живущего в Москве, хорошо известны всем, кто интересуется современной драматургией. Начиная с 1995 года, без представления и обсуждения его сочинений практически никогда не обходилось ни одно новодраматическое событие, например ежегодный фестиваль “Любимовка”, где на читках по Курочкину зал обычно бывает переполнен буквально до состояния “яблоку негде упасть”. Однако на сцене постановки по его пьесам (в том числе, награжденным престижными премиями) доводится видеть нечасто: считается, что Курочкина ставить сложно, почти невозможно. Поэтому неудивительно, что новый спектакль по пьесе Курочкина “Класс Бенто Бончева”, поставленный Михаилом Угаровым на сцене “Центра драматургии и режиссуры”, стал событием, вызвавшим несомненный интерес театральной Москвы.

Сотрудничество драматурга и режиссера имеет свою плодотворную историю: так, например, о спектакле Угарова “Трансфер” драматург отзывается как об идеальном сценическом воплощении собственной пьесы “Щуриков”². Новый же спектакль “родился” из читки пьесы “Класс Бенто Бончева”, состоявшейся на прошлогодней “Любимовке”, где Михаил Угаров делал ее с теми же актерами, которые теперь играют в его одноименном спектакле главные роли: Игорь Стам, Александра Ребенок, Анна Котова.

Максим Курочкин (по первому образованию — историк, окончивший истфак Киевского университета) предпочитает, чтобы события в его пьесах развивались в отличное от современности историческое время. Например, в “Аскольдовом Дире” действие происходит во времена зарождения Киевской Руси. Однако гораздо чаще персонажи Курочкина живут и действуют не в прошлом, а в будущем.

В той реальности, куда драматург поместил своих героев на этот раз (действие пьесы “Класс Бенто Бончева” происходит в не очень далеком будущем), они живут в обществе, граждане которого полностью отказались от половой любви, как в физическом, так и в глобальном смысле этого понятия (как будто бы в действительности воплотился соответствующий выбор героя пьесы Курочкина “Водка, е...ля, телевизор”, который никак не мог ре-

шить, от какого из перечисленных в названии пьесы удовольствий ему отказаться). Впрочем, общество, лишившееся любви, выглядит поначалу весьма гармоничным. Историческое время, когда физическая любовь еще не исчезла из человеческой жизни, названо здесь научным термином “половой период цивилизации”. Воспроизведение человечества свелось к 140 искусственным способам, а любовь в восприятии молодых людей сделалась чем-то вроде рекламного хода, придуманного для повышения рождественских продаж.

Главный герой пьесы, талантливый молодой ученый болгарского происхождения Бенто Бончев (Игорь Стам) изучает историю секса как научную дисциплину под руководством именитого профессора Тирса, которого сыграл сам постановщик спектакля Михаил Угаров. Болгарское происхождение выбрано драматургом для главного героя, скорее всего, для того, чтобы подчеркнуть парадоксальное отсутствие полового темперамента у молодого человека южноевропейского происхождения (попросту говоря, болгарин должен быть “горячим парнем”, и неестественно то, что он таковым не является).

Поначалу преданный адепт научных взглядов своего учителя, со временем Бенто перестал верить в то, что секс вообще ко-

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2011 г.

² Там же, № 2, 2003 г.

гда-либо существовал в человеческой жизни, что мужчина и женщина могут жить вместе и любить друг друга. В его глазах профессор Тирс выглядит как неисправимый романтик. Михаил Угаров действительно играет немного чудаковатого ученого, влюбленного в свою научную мечту. Секс рассматривается им как утерянная область древних знаний; всю свою научную карьеру он был занят поисками доказательств существования одухотворенного, настоящего, неподдельного секса, сочетающего в себе черты сакрального культа и страстного животного соития. И, по его мнению, жизненно необходимо вернуть все это благополучному высокоразвитому человечеству.

Спектакль начинается с неожиданно откровенной и очень красивой визуальной картинкой (потому неожиданной, что текст сысы, несмотря на тематику, вполне целомудрен). После полного затемнения загорается яркий свет и перед глазами зрителя появляется первая мизансцена: друг напротив друга стоят три красивых, молодых, полностью обнаженных человека, юноша и две девушки. Дав зрителям полюбоваться красотой своих тел — актеры действительно очень красивы — они начинают как ни в чем не бывало одеваться под обычную студенческую болтовню об учебе. Так режиссер сразу прекрасно иллюстрирует абсурд описанной драматургом ситуации: обладающие прекрасными телами молодые люди начисто лишены сексуального влечения друг к другу.

Взаимоотношения главных персонажей построены на конфликте спокойной, благополучной реальности без физического влечения и неосознаваемой ими потребности присутствия этого понятия в собственной жизни. Сыграть это противоречие — такова, как представляется, основная задача для занятых в спектакле актеров. И чрезвычайно интересно следить за постоянным появлением на сцене обусловленных такой ситуацией парадоксов и смешных несуразностей. В этом смысле в центре зрительского внимания, в первую очередь, оказывается пара молодых главных героев — сам Бенто и Санди (Александра Ребенок) — студентка, посещающая его лекции, которая затем становится постоянной спутницей его жизни, матерью его детей и фактически, хотя они не произносят вслух этого слова, — женой.

Игорь Стам великолепно играет сочетание в своем Бенто невозмутимого и уверенного в себе блестящего молодого ученого и уперто-

го идиота, категорически отказывающегося признать очевидные вещи, так и не поменявшего свою научную и жизненную позицию, даже когда были получены неопровержимые доказательства существования половой любви и стало ясно, что профессор Тирс был прав.

Героиня Александры Ребенок сочетает в себе черты идеальной женщины, какой ее представляют мужчины: она появляется тогда, когда она нужна и исчезает, когда не нужна. Она не обременяет Бенто вопросом о том, как она производит на свет детей (“Я даже не задумывалась над этим. Все получается как-то само собой”). Она делает для своего мужчины все, чтобы он не почувствовал себя ненужным в условиях новой реальности, изменившейся с возвращением в человеческое общество понятия половой любви. Сыграть заботливую, мудрую, любящую женщину — не совсем обычная задача для этой актрисы, которая играла до этого преимущественно “плохих девчонок”, и эта новая роль ей несомненно удалась. Такое впечатление, что вместе со своей героиней она повзрослела сама, стала нежнее, мягче, женственней.

Почти та же самая ситуация, только с обратной расстановкой ролей мужчины и женщины во взаимоотношениях, наблюдается у пожилой пары, изображающей мужа и жену на разных телешоу и зарабатывающих этим на жизнь — Эммы и Фрэнка. У Константина Гацалова (Фрэнк) и рыжеволосой красавицы Арины Маракулиной (Эмма) получился великолепный дуэт вечно спорящих, надоевших друг другу, однако нуждающихся друг в друге как воздухе пожилых супругов. Не смотря на то, что они вслух отказываются признать это, в действительности в их взаимоотношениях несомненно присутствуют человеческая привязанность, взаимная забота и настоящая любовь.

Попытки придать супружескому союзу иной, отличный от общепринятого статус и смысл предпринимались и в нашей объективной непридуманной реальности. Например, большевики пытались придать “новой пролетарской” семье “антибуржуазность”. В Союз Рыцаря и Прекрасной Дамы Александр Блок хотел превратить брак с Любовью Менделеевой. Однако как бы ни пытались новые поколения людей обновить и преобразить старые “патриархальные” семейные отношения, ничего принципиально лучшего да и просто хоро-

шего из подобных попыток ни разу еще не выходило.

В спектакле Михаила Угарова обаятельный красавец Бенто Бончев Игоря Стама легко кружит по небольшой сцене на своем современном “навороченном” велосипеде, а Санди упорно тащит за собой старый и ржавый вело-

сипед. Однако герой не замечает, что все время ездит по одному и тому же кругу, к тому же периодически с этого велосипеда падая. Возможно, любовь — это старый ржавый велосипед без тормозных колодок, но, как констатируют сами герои пьесы, “это очень хороший велосипед”.

Ольга Булгакова

Во власти воображения

“Сны Евгении” А. Казанцева¹

Пьесы Алексея Казанцева при его жизни не ставились в Центре драматургии и режиссуры, которым он руководил вместе с Михаилом Роциным. Этот спектакль можно рассматривать как дань памяти ушедшему драматургу, основателю театра.

Название “Сны Евгении” в точности отражает содержание пьесы: она именно о снах эмоциональной девушки по имени Евгения, Женя (Анна Сенина).

Пьеса Алексея Казанцева — не первое в истории драматургии произведение, посвященное снам. Вспомним хотя бы “Жизнь есть сон” Кальдерона или “Сон в летнюю ночь” Шекспира. Поэтика сна доминирует в ряде пьес Стриндберга, одна из которых и называется “Игра снов”, а также Метерлинка. Предпослав пьесе эпиграф из “Бориса Годунова” (“Все тот же сон! Возможно ль?..”), автор сам отсылает читателя к А.С. Пушкину, творчество которого повлияло на поэтику пьесы, тем более что по ходу действия персонажи почти полностью зачитывают знаменитый сон Татьяны из “Евгения Онегина”.

Кроме того, в пьесе упоминается автор “Мастера и Маргариты”, что позволяет предположить, что и творчество М. Булгакова послужило для А. Казанцева одним из источников вдохновения.

Произведение представляет собой вереницу разворачивающихся на грани реальности и воображения картин и композиционно сходна с пьесами “Картотека” Тадеуша Ружевиача или “Следы заблудших” Петера Хандке.

...Евгения в пышном платье с широченной юбкой, стоя на огромных ходулях, наблюдает сверху за тем, как родители и братья, сидя за кухонным столом у каменной стены (сценография и костюмы Марины Филатовой), проносят заученным голосом похожие на фразы из букваря похвалы своему обеду: “Какой сегодня наваристый суп!.. А это потому, что мама положила туда много мяса!.. Да, и сварила я его от души!..” и т. п. Здесь хорошо улов-

лены особенности сновидений: часто во сне человек как будто наблюдает за происходящим откуда-то сверху, а другие произносят тривиальные, почти лишенные смысла фразы.

Начало спектакля напоминает Ионеско — тут аллюзии ведут к его “Лысой певичке” (где в первой реплике звучит: “Мы съели суп, рыбу, картошку с салом...”, к “Амадею, или Как от него избавиться” (где семья пытается избавиться от разросшегося до гигантских размеров тела незнакомца в квартире).

Евгения каждую ночь видит странные, фантазмагорические сны, причем порой не может отличить их от яви. Родители, приземленные обыватели Федор Петрович (Алексей Багдасаров) с Зоей Даниловной (Ольга Лапшина), и старший брат Гриша (Григорий Данцигер) думают, что она психически больна, и находят для нее врача-психиатра Кирилла (Артем Смола). Однако Кирилл влюбляется в Женю и не помещает ее в сумасшедший дом, а делает вид, что лечит некими таблетками.

Во сне Жене окружающие кажутся мелкими, и разговоры их мелкие — о еде, о том, что занят туалет, и т. п. В пьесе много разговоров об очередях, о воровстве (кого-то в этих снах расстреливают за воровство). Люди долго стоят в очереди — сами не знают, за чем. Потом стоят в другой очереди — якобы затем, чтобы подтвердить свое право стоять в первой очереди. Это напоминает дурную бесконечность — тоже свойство, порой присущее снам. Персонажи рассуждают об офорте Гойи “Сон разума рождает чудовищ”, гадают, что подра-

¹ “Современная драматургия”, № 4, 1990 г.

зумевал Гойя под разумом — разум ли отдельного человека, в воображении которого во время сна рождаются химеры, или же некий вселенский разум, сон которого порождает настоящих чудовищ. Ассоциация с Гойей продолжается в повторяющихся сценах карикатурного расстрела воришек, пародирующего сюжет картины испанского мастера “Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года”.

В одной из сцен, повторим, все персонажи долго декламируют сон Татьяны из Евгения Онегина — Женя, похоже, идентифицирует себя с Татьяной. Все происходит как в настоящих снах — люди по много раз повторяют одни и те же фразы, одни персонажи плавно трансформируются в образы других людей. Например, отец превращается сначала в “руководителя искусства”, который учит актеров играть пооптимистичней, и постепенно вырастает до образа генсека, рассуждающего о Михаиле Булгакове. Жена Гриши Нина (Юлия Волкова) превращается в подружку Жени Ольгу, у которой повесился муж Олег. У Жени много разговоров с ее школьным знакомым, спившимся водопроводчиком Виктором (Александр Усов), который из принципа отказывается чинить краны. Диалоги пьесы характерны для конца 80-х, когда она и была написана: здесь и очереди, и худсоветы, цензура, разговоры о дефицитной колбасе. Однако благодаря таким приспособлениям, как завораживающие цвета и свет в оформлении спектакля, плавные, танцующие движения исполнителей (пластика Елены Каралашвили), постановщикам удалось отделить представление от быта и реальных времени, подчеркнуть в содержании то,

что актуально и сегодня: конфликт между личностью героини и ее прагматичным окружением, между мечтами и действительностью.

Женя записывает свои сны, и родители, обнаружив записи, ругают ее. Мать устраивает шумную истерику, когда узнает, что младший брат героини Филипп (его, как и доктора Кирилла, играет А. Смола) пишет философский трактат о снах Евгении. После этого старшие члены семьи (то есть все, кроме Филиппа) окончательно решают избавиться от девушки. Они как раз должны переехать на другую квартиру и под видом того, что Евгении с ее слабым здоровьем надо поехать в новое жилище на такси, замышляют отвезти ее в психбольницу. Но Кирилл, взявший на себя эту миссию, намерен перевезти Евгению к себе домой; на этой оптимистической ноте действие произведения заканчивается...

Владимир Агеев в последние годы с разной степенью успешности ставил пьесы, насыщенные символикой, аллегориями, игрой воображения: это и “Принцесса Мален” Мориса Метерлинка в “Современнике”, и “Полуденный раздел” Поля Клоделя в том же Центре драматургии и режиссуры, и “Санта Крус” Макса Фриша в “Другом театре”. Можно сказать, что в пьесе Алексея Казанцева, насыщенной фантастическим содержанием и аллюзиями не только к обыденной жизни, но и ко многим явлениям литературы, культуры, режиссер нашел не меньше материала для творческого самовыражения — своего и актеров, чем в перечисленных произведениях признанных классиков.

Ильдар Сафуанов

Глаза в глаза

“Человек.doc”, совместный проект театра “Практика” и “Мастерской”

Эдуард Бояков совместно с Алексеем Паперным осуществил проект из десяти спектаклей, посвященных десяти героям современной культуры. Проект примечателен главным образом своей документальностью. За нее отвечает не только техника вербатим — создание пьесы на основе глубокого интервью, но и впервые возникшая идея — в роли самих себя на сцене выступают сами герои. Рассказал драматургу свою жизнь, тот написал пьесу, режиссер поставил, а ты вышел и по готовым лекалам рассказал о самом себе.

Что нового дает такая головокружительная форма? Почему так важно, чтобы историю о себе рассказал со сцены сам человек, причем в зафиксированной, созданной другим художником форме? Одни из участников

проекта, драматурги Владимир Забалуев и Алексей Зензинов, говоря об особенностях работы, подчеркивают “горизонтальное” направление исследования. Действительно, в отличие от прославленных спектаклей “Теат-

ра.doc” (“Манагер”, “Большая жрачка”, “Борьба молдаван за картонную коробку”, “Сентябрь.doc”), предметом рассмотрения в “Человеке.doc” стали личности, а не анонимные и в чем-то усредненные представители социальных групп. Если в спектаклях “Театра.doc” такой обыкновенный человек получил право голоса, высказывания со сцены, и в этом заключался громадный гуманистический пафос, такое новое открытие “маленького человека”, как когда-то в текстах Пушкина и Гоголя, то теперь искусство вновь делает поворот, возвращая нас к личности, человеку, активно строящему себя и чего-то добившемуся на пути этого духовного делания. Признание значимости духовной жизни — вот, на мой взгляд, главный пафос этого проекта. Запланированно или нет, но “Человек.doc” говорит о том, сколь большого уважения достоин человек, занятый строительством духовного мира, как бы ни пыталось в данный момент общество эту сферу жизни нивелировать.

Олег Генисаретский, Олег Кулик, Смоки Мо, Александр Гельман, Гермес Зайгогт, Бронислав Виноградский, Андрей Родионов, Александр Петлюра, Ольга Дарфи, Владимир Мартынов — имена избранных, призванных, по мысли автора проекта Эдуарда Боякова, представлять современность, — знакомы далеко не всем. Философ и мистик, современный художник, рэпер, знаменитый драматург, музыкант и создатель перформансов, поэт, лекционер и историк моды, драматург и кинорежиссер, музыкант и теоретик музыки. Объединяет их главное свойство художника — они пересоздают себя и окружающий мир. Часто самопознание и познание мира в их историях оказывается важнее, чем достижение успеха. А ведь чисто теоретически их истории могли бы стать историями о том, как чего-то добиться в мире искусства или стать известным. Но, к счастью, герои стремятся поделиться со зрителями самым важным, сокровенным опытом. Зритель получает возможность прикоснуться к этому опыту. В каком-то смысле такое может быть только в театре. Проект “Человек.doc” исследует человеческую Вселенную по законам театра и дает возможность зрителю прожить полтора часа по этим законам, ощутить себя другим человеком, другой Вселенной. Опыт переживается почти непосредственно, идет общение душ. А герою, в свою очередь, удается стать частью искусства, драматург и режиссер дают ему форму, которую можно воспроизводить раз за разом и управ-

лять тем самым разными эмоциями, чувствами, состояниями, энергией, перетекающей от него к залу и обратно. И именно в этом главное отличие такого формата от обычной встречи со зрителями или творческого вечера. Да и у зрителей появляется возможность не просто задать вопросы, а сравнить мысли, чувства героя со своими собственными, свое направление жизни с путем другого человека.

О чем же говорили герои со своими зрителями? Олег Генисаретский, ученый, мистик, многие годы посвятивший духовным практикам, — о сознании и работе с ним. О том, что любая сцена для него — сцена сознания. Гельман — о смерти. Кулик — о любви и способности видеть другого во всей полноте, Дарфи — о справедливости, Мартынов — о конце эпохи гениев, Петлюра — о странных людях и странных вещах, Виноградский — о насущной необходимости бессмертия. В конечном итоге каждый — о своей теме, как она появилась, вошла в жизнь еще в детстве и во что претворилась со временем.

Личность героя, ее уникальность задавала и содержание, и форму. Все они не являются театральными профессионалами, хотя, будучи людьми публичными, имеют опыт общения с аудиторией и выработали каждый свой стиль работы с ней. Режиссеры (среди которых Герман Греков, Юрий Муравицкий, Владимир Агеев, Руслан Маликов, Эдуард Бояков, Светлана Иванова, Виктор Алферов и Борис Павлович) пытались сделать их органичными и убедительными на сцене, столь же обаятельными адептами идеи, какими они являются в жизни. Как правило — через деление пьесы и спектакля на части, когда каждая смысловая часть, обычно связанная с определенным возрастным периодом, оказывается соединенной с определенной мизансценой, обыгрыванием определенных предметов. Так, в спектакле Петлюры (“Театр-х...тр на славянский, б...ь, манер”, режиссер Владимир Агеев, драматурги Владимир Забалуев, Алексей Зензинов) внизу сцены на веревке, прямо как бусы, были закреплены таблички с названиями каждой части спектакля — “Коллекция”, “Гобелены жизни” — и в процессе спектакля художник прочитывает очередное название, продвигаясь в своем сценическом путешествии по этой карте. Примерно такую же роль выполняют на сцене и предметы. Например, Олег Гениса-

ретский в какой-то момент находил в хаосе замусоренной сцены свиток со сценарием и начинал размышлять над названием “Внутренняя Одиссея”, определяя основную тему его жизни: наводить порядок в хаосе, разбирать мусор, очищать сознание. Или Ольга Дарфи, которая простой сменой обуви — изящных босоножек на грубые ботинки — показывала слом, произошедший в ее жизни и сознании в момент неудачного взрыва террористки Заремы Мужахоевой в дорогом кафе “Мон”.

Внутри мизансцены (уборки мусора или проекции картины, как в спектакле “В конце было слово” Мартынова, демонстрации костюма у Петлюры) — герой оказывается свободным, может импровизировать, свободно общаться с публикой в присущей ему манере. Предметы на сцене — лишь подсказки, материальные ориентиры, помогающие сфокусировать внимание героя и зрителей на определенном смысловом отрезке, его метафора или символический образ.

Кто-то из режиссеров использовал на сцене яркий образ своего героя, его естественную артистичность, как это было у Владимира Агеева с его Петлюрой. Режиссер, тяготеющий к яркой форме, провоцировал героя на проявление блеска, искрометности, юмора, усиливая эти его черты. Так, показ коллекции, состоящей во многом из странных, нелепых, абсурдных вещей, вроде трости из флейты или галстуков с самолетами, меховых вешалок и прочего, обращивался настоящей комедией. Кульминацией стало переодевание Петлюры в нижнее белье с надетым поверх фантазийным военным мундиром и шапочкой Микки-Мауса. Агеев по сути нашел театральный эквивалент перформансам самого Петлюры, раскрыв их театральные потенциалы.

Руслан Маликов ввел в моноспектакль “Смутный объект разведки или чистая вата” с Ольгой Дарфи еще одного актера, нарушив тем самым одиночество героя на сцене, характерное для других постановок проекта и подчеркнув тем самым важность диалога с окружающим, порой враждебным и чужим, миром для героини, ее равнодушие. Чуждое героине сознание фээсбэшника с Лубянки, а затем человека, занимающегося экстремистскими организациями, в корне отличающегося от всего, с чем ей приходилось сталкиваться, воплощается в некоей мужской фигуре, по отношению к которой героиня чувствует себя абсолютно отдельно, но которая, тем не менее, вызывает у нее вопрос, же-

вание разобраться.

Некоторой противоположностью этой подчеркнутой театральности выглядели спектакли Боякова, поставленные в соавторстве со Светланой Ивановой и Виктором Алферовым (“В конце было слово” — Владимир Мартынов, “Исцеление переводом” — Бронислав Виногородский, “Последнее будущее” — Александр Гельман, “Игра на барабанах” — Олег Кулик). Здесь режиссер скорее создавал пространство, художественную среду, в которую помещался герой. Все очень мягко, просто: переливающийся на картонных стенах свет (Гельман), барабаны, видеопроекция (изображения чучел обезьян — Кулик; райский сад, монах, обнаруживающий конечность мира и высунувший голову за земную сферу — Мартынов). Эта “рама” скорее дополняла героя, чем ставила его в жесткую позицию.

Иллюстрация и видеопроекция, как некоторый ее частный случай, часто становились составной частью постановок. Это придавало и некоторую дополнительную документальность, демонстрация чего-то настоящего, принесенного героем из собственной жизни — ведь слова, они, в конце концов, могут и обмануть, как и герой, который может и приукрасить что-то, и заигрывать с публикой, очаровывая, влюбляя в себя. Сцена не только проявляет реальное, но и заставляла его меняться, желание понравиться — очень большой соблазн и на жизненной сцене и, тем более, на сцене театральной. Наличие пьесы, драматурга и режиссера не давало уйти от реальности. “Человек, играющий себя, всегда на 100% врет. Но нам интересно смотреть на то, как он это делает... По ходу герои могут рассказать о том, чем они занимаются, о том, что им интересно, анекдоты, случаи из жизни, байки. И это уже совсем другой жанр, что-то среднее между творческим вечером, лекцией, стендапом и песнями у костра...” — слова Алексея Паперного из буклета. И тут надо подчеркнуть искренность героев, их смелость рассказать очень интимные вещи. Воспоминания детства, о которых обычно не рассказывают другим, или переживание смерти, озарения в момент медитации, воспоминания об ушедших. Живые эмоции — секрет притягательности этого проекта. Как поражают неожиданные слезы Петлюры, читающего прощальное письмо актрисы его театра, пани Брони!..

С другой стороны, к реальности обращало и творчество героев, которое всегда присутствует в спектаклях. Владимир Мартынов ис-

полнил несколько музыкальных фрагментов, пел рэпер Смоки Мо, рисовал иероглифы и играл на флейте Виноградский, сняла несколько видео кинорежиссер Ольга Дарфи, показывал свои работы Гермес Зайготт. Творчество как неотъемлемая часть жизни представляло на сцене и становилось еще одним участником спектакля, эта та сторона, которая формировала эстетику происходящего на сцене.

Вообще, в проекте оказалось полно исключений. Так, два спектакля исполняются актерами, а сами герои остаются за кулисами. Это Гельман и Олег Кулик. Александр Гельман не появляется на сцене по причине своего возраста. Зато как профессиональный драматург, он сам написал текст для спектакля. И это тоже разрушение условий проекта — не было интервью, не было остраивающего взгляда со стороны. Правда, благодаря этому Гельман сделал пьесу-исповедь, очень искреннюю и очень сильную. Смог бы он рассказать об этом сам, глядя в глаза зрителям? Актер Федор Степанов, замещающий его на сцене, нарочито нейтрален. Он читает текст с микрофоном, держа листки с пьесой перед собой. Никакой игры, никакого создания образа героя, акцентов, интерпретации. Это просто возможность озвучить слова другого человека, выступить его представителем на сцене. Настоящий “доковский” метод.

Думаю, что история Гельмана — одна из самых трагических. Как писатель, он не уходит от действительности, не погружается в себя, а старается анализировать происходящее, движение внутренней жизни, сопрягая ее с реальностью. Детство, в которое ворвалась война, за год унеся жизни двенадцати родственников из четырнадцати, три года в гетто. “Смерть гуляла по моему детству и делала с моей душой все, что хотела”. Поразительная деталь: как в фильме Роберто Бенини “Жизнь прекрасна”, маленького Гельмана спасает игра. Только в кино жестокую реальность нацистского гетто преобразует в сказку отец мальчика, а в жизни сирота и будущий писатель играет сам, не ведая, где свои и где чужие, не понимая, кто с кем воюет, почти непрерывно находясь в пространстве фантазии.

Смерть становится главной героиней его пьесы. С нее началась его сознательная жизнь и в диалоге с ней завершается. Сны, когда приходит умершая мать, сообщая, что родила нового мальчика взамен погибшего сына, явь, в которой понимаешь, что скоро ткань жизни прервется, и потому становятся такими значимыми ее мате-

риальные проявления: как хорошо сесть, как хорошо встать и снова пойти. Как интересно рассматривать собственные колени, осознавая, что в них — генетическая история семьи. А потому возможна выставка коленей (колен), где были бы собраны все колени его рода: бабушки, матери, сестры. Этот непреходящий диалог со смертью и Богом уже пожилого человека, осознающего многое в своей жизни как благо. И настоящее, и пережитое, осмысляющего трагедию своего поколения, неповторимость его роли в истории (успели уверовать в идеал, разочароваться и обрести новый идеал — фантастические результаты) и просто опыта, которого ни у кого не было и не будет. Новые молодые люди, которые даже целуют своих девушек иначе: мы только в губы, а они — и в носы, и в уши. Все эти подробности — очень личные и в то же время объективные, позволяют зрителю любого возраста обогатиться опытом пожилого человека — самоуглублением, обращением не столько вовне, сколько внутрь. Не случайно спектакль завершается видеозаписью, на которой Гельман читает свои стихи — фактом личным и литературным одновременно.

Второй спектакль, где за главного героя выступает актер — это история Олега Кулика “Игра на барабанах” (автор пьесы Евгений Казачков, режиссеры Светлана Иванова, Эдуард Бояков). Играет Кулика Антон Кукушкин, прямо на квадратной сцене, которую собирают для спектакля “Урод”, где у Антона главная роль. И тема перевоплощения, самоидентификации и важности собственного лица переходит из постановки Рамина Грея в документальный текст “Человека.doc”. В отличие от Федора Степанова, который просто озвучивает текст Гельмана, Кукушкин копирует манеру Кулика говорить, его жесты, мимику. Но это не пародия. Очень театральный условный прием — присвоение тела другого человека — обусловлен отчасти самим текстом, в котором Кулик рассказывает о попытке влезть в шкуру обезьяны, создав затем чучела людей (Гагарин и Курникова), чтобы объяснить природу искусства, историю России и мира через любовь человечества к мертвому в обличье живого. Извечный обман, редко кем замечаемый.

Как всякий человек, имеющий дело с искусством, Кулик придумывает концепцию и погружается в нее, не видя окружающего. Его великолепные проекты рождаются на фоне истории личных отношений с некой Вале́й,

девушкой, охотно слушающей захватывающие монологи любимого, но бросающей его в момент, когда понимает, что он-то ее слушать и принимать как человека не может. Идеальный слушатель бунтует, чем вызывает кризис у художника, сталкивающегося таким образом с проявлением живой жизни у прекрасной модели, как он отчасти Валу воспринимал. История заканчивается уходом от искусства, паломничеством к восточным мудрецам и отказом от любой публичности, чтобы не прерывать достигнутого состояния контакта с живым миром. Конфликт живого и мертвого, который так много раз демонстрировал Кулик различными своими работами, оказывается спаянным с его собственной историей, искусно воссозданной Казачковым и сыгранной Кукушкиным так, как будто в него вселяется дух Кулика.

Отдельно хотелось бы выделить линию мудрецов, людей, чья жизнь оказалась связанной с восточной культурой и практиками. Это Олег Генисаретский и Бронислав Виноградский. Спектакль с Олегом Генисаретским, философом, мистиком, называется “Внутренняя Одиссея”, он первый в череде двух спектаклей. Говоря об этой постановке, хотелось бы отметить две вещи. Первая — это работа с “ситуацией театра”, очень непривычной для героя, в которой он оказался. Автор пьесы и режиссер спектакля Герман Греков использовал факт попадания героя в спектакль как острабяющий момент, ставший зерном постановки. Профессор ходит по сцене, обживая ее. Сцена, заваленная предметами — это как бы символическое воплощение его жизни, тех ее моментов, о которых он говорит со сцены. И он смотрит на свой прошлый опыт со стороны, раздумывая, каким образом было бы полезно расчистить эту свалку сознания, что именно лучше из нее извлечь. Говорит о фактах биографии, но постольку, поскольку они имеют отношение к его духовному пути, продвижению к “счастливому сознанию”. Детство как период этого “счастливого сознания”, юность как свободный полет над землей, прерванный стрелой (подобно эпизоду в “Андрее Рублеве”), а дальше — необходимость “воспрять”.

Мистические события, обретение знания и ощущение ада, чувство сострадания и милосердия — Олег Генисаретский дает зрителю возможность присутствовать при его внутренней работе, наблюдать за движением его мысли. Театр, сцена позволяют объекти-

вировать эти внутренние, в принципе не представимые внешним образом ощущения. И в то же время он делает это очень по-своему, своим методом. Есть ощущение какого-то особого воздействия, может быть, потому что он обращается к сознанию, каким-то таким частям нашего “я”, которые мы обычно не задействуем, а восточные практики обращены именно к ним. А потому выходишь после такого общения с ощущением просветления, как после медитации. Любопытно, что Генисаретский, пожилой человек с необычной внешностью восточного мудреца — большой головой, узкими глазами — выглядит на сцене намного моложе. На его изображении в буклете он, на удивление, кажется совсем другим.

Так документальное начало, движение к настоящему моменту, сознанию обращает нас к другой, непривычной, но оттого не менее реальной реальности. Вспоминаются и антропософские опыты Михаила Чехова, повлиявшие на его систему актерской работы и представления о влиянии на зрителя.

Бронислав Виноградский в своем “Исцелении переводом” (драматург Евгений Казачков, режиссеры Светлана Иванова и Эдуард Бояков) также приобщает зрителей к совершенно новому для многих опыту, включая историю с приглашением на проект “Человек. doc”, в собственный глобальный проект по обретению физического бессмертия и влиянию на события. Это новое продолжение того, над чем задумывались русские философы начала века, в том числе Николай Федоров. Когда то, что Бронислав использует в обычной жизни, переносится на сцену, это становится театром в театре. В любом случае зрителю отведена очень активная роль, оказывается очень мощное воздействие на его сознание.

В проекте “Человек. doc” обращение к личности и выведение на сцену реального человека без посредства актерского присутствия дало неожиданные результаты. Возникло десять очень разных спектаклей, в которых герой стал соавтором, оказывая влияние и на содержание, и на форму спектакля, и даже на способы воздействия на аудиторию. Театральное искусство как будто бы вновь возникло на наших глазах: из человека, его особенностей, его задач, и для человека, обращаясь с театральными подмостков прямо в глаза, в душу, к сердцу и сознанию. Что для кого важнее.

Татьяна Купченко

Судьба как вариация времени, или Один verbatim — два Хирурга

“Док.тор” Е. Исаевой в Театре Sound-драмы (Москва) и Молодежном центре театрального и киноискусства “МИГ” (С.-Петербург, под названием “Записки провинциального врача”)

Сопоставление этих постановок дает прекрасный пример того, что такое прочтение пьесы театром как процесс. Как вычитывание все более обширных смыслов из текста драматурга; и накопление идет последовательно, по ходу времени. Каждая следующая сценическая интерпретация спорит с предыдущей — расширяя видимую сферу того, что таит авторский замысел. И как важны для автора и для самих театров и постановщиков эти “сценические вскрытия” — именно для того, чтобы пьеса обрела в общем творческом сознании некий “канонический объем” вариаций и смыслов, и этот объем, все прирастая и прирастая, прокладывает путь пьесе к устойчивому бытованию на подмостках.

Сперва — о пьесе. Применив технологию verbatim, Исаева записала рассказ некоего хирурга из Астрахани о том, как началась его врачебная практика — в районных сельских больничках. А там нехватка койко-мест и лекарств, перевязочных средств и обычного оборудования — о современной аппаратуре и речи нет! Персонала тоже нехватка, а какой есть — недоучен. Или позабыл то, чего и так не знал — в бесконечном пьянстве отчаяния, ибо есть невыносимое безумие в том, как калечат сами себя и друг друга люди, зашибая себя и окружающих смертной житухой. И ее неустройство все нарастает: чтобы доставить помирающего из районной больнички в городскую, надо вызывать вертолет... Используя verbatim, Исаева строит рассказ доктора как лекцию на семинаре или на кафедре. Он ведь еще преподает в местном медвузе и органично вплетает в лекции “примеры из практики”, то есть из личной судьбы — о том, что поджидает начинающего врача. А начинается пьеса — и заканчивается — пьянкой персонала больницы по случаю явления нового молодого доктора и долгим подсчетом, какой он “по номеру”...

Оба спектакля — питерский и московский — строятся вроде “демонстрационно-практического” занятия. У Владимира Панкова в Sound-драме перед началом зрителям даже выдают белые халаты, будто они — практиканты. А по ходу сюжета демонстрируется карикатурный слайд-фильм, пародирующий фотосопровождение лекций... (В питерской постановке программка впечатана в формуляр амбулаторной карты больного.)

В пьесе Исаевой есть еще прямой отсыл к популярным ныне запискам М. Булгакова о

жизни провинциального врача: и к теме “спаивающей” героя дикой среды, и к теме собственно пьянства как вынужденного оберега души — и ее же неизбежного разрушения.

Панков в своем спектакле упирает прежде всего на сокрушительное давление среды. Причем, говорит об этом с некоторым даже милым добродушием. Его команда увлеченно разыгрывает музыкально-пластические интермедии на тему больнично-операционного быта, слегка натуралистично и с легким “эротическим сарказмом” на грани фола.

Хирурга, в ключе общего режиссерского замысла, играет артист Пушкинского театра Андрей Заводюк. Его врач мягок, он словно удивляется, что каждый раз, вопреки дурости персонала и отсутствию самого нужного, удастся выкрутиться и чудом спасти очередную жертву зигзага судьбы и собственных выкрутасов. Его ирония не только скрывает ужас перед дичью реальности, она еще как бы звучит извинением за эту реальность, в которой персонал слушается приказов лишь потому, что изнемог от своей расхлябанности. Хирург Заводюка и Панкова явно сдается под гнетом вопроса: зачем я спасаю тех, кто вызывает ненависть близких либо сам кого-то убивает и идет в тюрьму? Он, как и его коллеги, спивается. А когда, пьяный в дым, попадаетея ментам, напоминает им: “Я ж вас спасал!”, и они участливо везут его домой...

У питерцев форма спектакля острее, условнее. Кроме Василия Реутова в роли Хирурга — еще двое актеров; они играют

всех прочих персонажей. От всего быта больницы — белые халаты да простыни. “Пациент” — неошкуренное бревно. Там — в шоке, коме, на грани — больной и есть бесчувственное полено. Вместо хирургических инструментов — слесарные: дрели, стамески, пилы, молотки. Ими с виртуозностью клоунов орудуют Хирург и его коллеги, вбивая, вкручивая, возвращая в обезжизненных дурных “буратин” утраченный дух бытия... Злая, безжалостная, но многозначная, точная и возвышенная метафора!

По пьесе, Хирург — потомственный врач. Для питерцев это принципиально. Опытный Василий Реутов — точное попадание в суть образа, угадан внутренний и внешний типаж: капризный изгиб губ, чуть осоловелый и нагловатый взгляд — баловень по рождению и происхождению! Но он говорит о своей врачебной, династической потомственности со скрытой гордостью! Вот перед ним очередная житейская катастрофа — в виде нового пациента, который уже почти двумя ногами “не здесь”. И Хирург — Реутов преобразается. Этот врач не ищет оправданий; он ищет возможность победить судьбу и обстоятельства. Исчезает вальяжная расслабуха. Взгляд — буравчиком, в голосе — “жесть”, и самая нагло-ленивая и тупая медсеструха начинает носиться, как наскипидаренная. Его команды слушают и воспринимают, в его распоряжения с наслаждением вникают. Он не ждет чуда. Он уверен: интуиция стоит на знании. Своим и чужом. Когда не хватает видимых знаний, интуиция таланта дарит озарение — оно стремительно, и за ним “на автомате” должно успевать мастерство (тем более что речь идет о спасении жизни).

Пьеса Исаевой — о таланте, который мужает в борьбе с житейскими передрыгами. И восходит к вершинам мастерства, находя нетривиальные решения, словно обретая прозрение. Именно это почувствовал в сюжете постановщик Андрей Корионов и сыграл Реутов. Поэтому питерцам важен весь текст пьесы — ведь автор располагает эпизоды, как ступени все более крутой лестницы мастерства, на вершине которой — итог обретенного опыта, и он в самом деле кажется чудом воскрешения пациента из мертвых...

Панкову в Sound-драме это не очень важ-

но. Он сделал спектакль о давлении среды. Главный вопрос его спектакля: зачем такое геройство профи, когда сама среда того не стоит?! Режиссер и убрал тот фрагмент текста, который ему казался в этой теме избыточным.

Его право — в правде прочтения. А питерец Корионов угадал в пьесе и другую тему: на горней вершине, куда вознес героя талант, наступает особая мера личной ответственности — перед собой за то, как ты тратишь свой дар в этом мире, и “плохое качество мира”, его неустроенность — не всегда оправдание для сдачи позиций в борьбе с собой.

...После той вершинной победы над смертью Хирург с коллегой дико упились — чтобы снять напряжение. На улице Хирург попался ментам. Ну, не узнали спасителя в пьяном! Он-то подумал по-человечески, а выразился спьяну по-блатному: “Я же вас, сук, резал!” Они его и отмузулили до беспомощности. Пьеса намекает — до смерти. Потому-то и пришел в ту же больницу (на опустевшее место!) новый молодой врач.

Панков и его команда не решились на смертоубийство. В конце их замечательного спектакля, явно оклемавшись после побоев, главный герой вместе с коллегами встречает очередного “новобранца”... Но московская версия ставилась до петербургской — с той поры, наверное, все стало ощущаться острее, злее и беспросветнее. Но тут, по-моему, проглядывает еще и нечто иное.

Спектакль Панкова воплощает давнюю традицию русской идейно-художественной мысли: незащищенность “маленького”, “простого” человека перед злобой жизни.

Но Корионов напомнил о другой, еще более давней идейной традиции: все проблемы не только во внешнем мире и в “других”, но и внутри каждого из нас.

Да, судьба играет человеком, но когда у него в руке скальпель хирурга, это много острее, чем игра на трубе. Его выбор профессии в согласии с призванием — вызов смерти и самой судьбе. Он лично несет ответственность за свою стойкость и несгибаемость. А он — спивается. Он не виноват... но и виноват тоже! Вопрос “как быть?” — один. Ответов — тьма. У каждого свой...

Валерий Москвитин

Искусству — верю!

“Не верю” М. Дурненкова по книге К.С. Станиславского “Моя жизнь в искусстве” в Театре им. К.С. Станиславского

Пьеса и спектакль меньше всего напоминают о прошлом. Это размышления молодого режиссера и драматурга о природе искусства, о том месте, которое оно занимает в настоящем. И хотя юбилейных дат, связанных со Станиславским в ближайшее время не предвидится, нынешнее кризисное состояние театра требует возврата к его наследию, переосмысления ценностей русской театральной культуры. Что же такое театр? Для чего он нужен и какое отношение имеет к жизни?

Прошлое и настоящее на сцене сменяют друг друга. Вообще, идея свободного перетекания — из одного времени в другое, из одного пространства в другое, театральных эпизодов — в жизненные зарисовки, репетиций и фрагментов разных спектаклей, от исторических и любительских до поисковых и современных — в зрительный зал, пространства за занавесом — на подмости, музейных помещений в жилые комнаты — стала основной для спектакля. У Марата Гацалова получился не спектакль, а визионерские картины. Как будто собранные в одном месте, разнородные предметы от прикосновения оживают и начинают рассказывать истории. Вот эти наплывающие друг на друга картины, динамика возникающих образов и составляют суть спектакля. В широком смысле весь спектакль — образ искусства, которое есть восприятие мира, когда все, чем наполнен мир вокруг тебя, начинает говорить, раскрываться. Человек искусства, творчески воспринимающий окружающий мир, видит в нем партнера. Того, с кем могут начаться какие-то отношения, может возникнуть какой-то процесс. И поэтому — все время какое-то пересоздание, все время какой-то путь. “Не верю!” — значит, что остановка невозможна. Дальше всегда есть что-то еще.

Связующим звеном разнородных картин стали многочисленные сцены, в которых герои неожиданно начинают извлекать звуки из самых разнообразных предметов, как музыкальных, так и вовсе обыденных, вроде горшков, трещоток, крышек, бокалов, наполненных водой и прочим. До этого живые, занятые разрешением проблем персонажи вдруг застывают, превращаются в медиумов, напряженно вслушиваясь в извлекаемые звуки. Как будто пытаешься расслышать тайну, проступающую в них. Напряженное вслушивание в жизнь — как одно из главных качеств истинного художника.

Для такого спектакля, конечно, очень важ-

но было создать многомерное пространство. Художник Ксения Перетрухина стала полноправным соавтором спектакля. Она придумала поменять местами сцену и зрительный зал. Кресла партера накрыли помостом, отчего получилась сложной формы площадка. Два крыла по бокам, длинный подиум справа, идущий от центрального прохода, разделяющий зал на партер и амфитеатр, и еще одна небольшая площадка с левой стороны, ближе к середине зала. Зрители заходят по этому подиуму на сцену и оказываются в залах музея. За бархатными репонами — афиши к спектаклям Станиславского, костюмы Лилиной и самого Константина Сергеевича, портреты его отца и матери, актрис Гликерии Федотовой и Надежды Медведевой. Все они появятся в спектакле. Оживут и костюмы с манекенов. Японская пьеса “Микадо” появится в “теле” спектакля как странная, неумелая и по-актерски вычурная сцена. На диванах и за столами усядутся люди. Такое корреспондирование времен соответствует пьесе Дурненкова. Действие переходит из прошлого, в котором “живет” Станиславский, его родители, актеры Общества литературы и искусства, меценат Савва Морозов, в настоящее. Молодой человек по имени Костя бросает театр ради заработка. Вдвоем с женой они создают мандалы (предметы буддийского культа. — *Ред.*) для богатых клиентов. Она (Анна Капалева) ждет ребенка. Вот только однажды, придя в богатый дом, Костя встречает свою театральную поклонницу, до сих пор горячо восхищенную тем, что он делал когда-то на сцене. Так он отказывается от обеспеченной жизни и вновь начинает театральные поиски, готовя пьесу о Константине Сергеевиче Станиславском. Стоит ли говорить, что Костю и Константина Сергеевича играет один актер — Александр Усердин. Мать Кости и К.С. —

Татьяна Майст, отца обоих героев — Николай Трефилов, Машу, первую жену, и Марию Петровну Лилину — Анна Сенина.

Музейные комнаты оживают. Появляется лошадка и детская кроватка для будущего ребенка, вносится проектор для демонстрации мандалы. И в то же время родители объясняют молодому Константину Сергеевичу, что не так уж важно, как они играли сегодня, сильно ли это отличается от предыдущего раза. Спектакль любительский, а профессиональная сцена — нечто совсем другое. Японскую сцену и сцену из некой исторической пьесы, в старинных вычурных костюмах и с ярким гримом, мы видим как бы из-за кулис. Актеры переговариваются, подсказывают друг другу, изо всех сил старается суфлер. Но это не реконструкция какого-то спектакля того времени и не воспроизведение некоего театрального стиля. Это беспомощный, абсолютно любительский театр. И не очень понятно, как Станиславский мог быть с ним связан. Но любопытен сам этот ракурс — взгляд из-за кулис. Актеры раскланиваются перед невидимой публикой, спиной к настоящим зрителям. Занавес играет важную роль. Превращает музей в сцену. И вот они уже говорят о том, что Общество необходимо закрыть, так как финансово оно несостоятельно, и веселой гурьбой спешат в ресторан.

Однако присутствует и настоящий театр. Две яркие актрисы, Гликерия Федотова (Диана Рахимова) и Надежда Медведева (Ольга Лапшина), пытаются объяснить Константину Сергеевичу, что же такое настоящий театр. Гликерия — не только “теоретически”, на словах, но и задорностью, экспрессивностью поведения. Надежда Медведева — разыгрывая шуточную сцену, ставя Станиславского в ситуацию, когда он не понимает, где правда, а где — игра.

Отдельное место занимают сцены репетиций. “Вы играли ужасно”, “никуда не годится”, — восклицает наш современник Костя, пока актеры читают за столом. И хотя он не произносит сакраментального “не верю!”, речь идет именно об этом, о поиске правды актерского существования. Актеры в костюмах начала XX века, на самом Станиславском (такой псевдоним берет герой) старомодное пальто и высокие ботинки и в то же время — современные трикотажные брюки и майка с принтом. Саму сцену легко вообразить разворачивающейся больше ста лет

назад. Репетиция, как основа театрального процесса и любого эксперимента, — вечна. Тем более что и после этой сцены актеры мнутся и отправляются в ресторан. Это какие-то вневременные формы театра, живущие из века в век, архетипические сцены. Режиссер делает на этом акцент, как бы немного остроя происхождение. Они горячо спорят, ругаются, ссорятся, обижаются — но никакой конкретики. Неважно, из-за чего именно произошел конфликт, важнее сами действия. Сцена с Медведевой и Федотовой была чем-то вызвана, какими-то предыдущими разговорами, исканиями. Все остается скрытым, важнее их актерские проявления. Проявления природы этого ремесла, “инстинкта театральности”, как сказал бы Евреинов.

Поэтому особое место занимают “массовые” сцены. Когда как бы ничего не происходит. Множество людей на сцене занято чем-то своим, говорят, смеются, читают, играют, грустят. Это просто жизнь, как общий план в кино, когда камера отъезжает назад или высоко вверх и открывается простор, большой объем, мир, в котором все заняты какими-то своими делами. Голоса складываются в гул, в котором ничего не разобрать. Это просто жизнь, поток, в котором столько неразберихи, и столько силы, правды. Она не разобрана, не проанализирована. Зрителя режиссер ставит в позицию наблюдателя, которая и есть во многом позиция художника. И одновременно это — получившая пластическое выражение знаменитая пауза. Они отличали актерскую манеру игру Художественного театра. Паузы, которыми удавалось сказать больше и весомее слов, вместить в себя гул жизни, все ее мелочи, приводящие к драматическим катаклизмам.

Быт и театральные сцены, репетиции не складываются в какое-то цельное, завершенное повествование. Как в сложных пьесах, где в конце все линии сходятся. Для драматурга и режиссера важнее была открытость, разомкнутость происходящего. Костя бросает беременную жену, фактически уходит к первой, приглашает ее в свою постановку, налаживает отношения со старшей дочерью, а с его отцом случается инсульт. Но все эти линии не получают завершения. Наоборот, герой находится в стадии становления новой жизни. Прежнее оборвалось, новое началось, но не приняло устоявшихся форм. Это некое

перепутье. Я бы даже сказала, принципиальная неготовность сформировать нечто устойчивое.

В жизни Константина Сергеевича никаких личных драм не показано. Все горение, беспокойство, искания, борьба ушли в искусство. Его “двойник” в настоящем даже восклицает: “А что у него было?” Родители всегда поддерживали, с женой проблем не возникало, никаких препятствий, никаких разногласий. Показалось даже, что это скорее возглас драматурга, ищущего конфликт для того, чтобы сложилась биографическая пьеса. В названии книги Станиславского с учетом этого можно было бы поставить акцент чуть иначе: “Моя жизнь — в искусстве”. Никакой другой жизни не было.

Спектакль Гацалова имеет и очень театральную, и очень кинематографическую форму. Это и такой постмодернистский “театр в театре”, где есть не только пьеса, сюжет о ее постановке, актеры, зрители, режиссеры, но и некий процесс создания произведения и связанный со всем этим комплекс переживаний автора, его творческие искания. Кинематографический жанр вырос из театральной “пьесы в пьесе” и воплотился в “Восьми с половиной” Феллини или картине “Весь этот джаз” Боба Фосса. Но в “Не верю”, в дополнение к “сцене на сцене”, применена двойная система “зеркал”. В центре пьесы не один художник, а два. Две истории жизни, две актерские труппы, и интенция по созданию нового типа искусства. Это пространство творческой свободы замыслов. Ведь два зеркала, отражаясь друг в друге, создают бесконечность. Здесь нет четкого деления: вот это сцена, вот это жизнь, а вот закулисы, что выражается и в построении мизансцен. Актерами освоены и вновь созданные на месте зрительного зала площадки, и балкон (там в какой-то момент оказывается Анна, брошенная жена, — следит издали за новой жизнью мужа), и собственно сцена, на которой размещены зрители. Есть момент, когда занавес сомкнут и актеры оказываются почти вплотную к первому ряду. В столь тесном единстве со зрителем актеры извлекают звуки из подручных предметов, как бы настраивая свой внутренний камертон на настроение зрительного зала и одновременно подстраивая вибрации зрительских душ под свои. В следующей сцене занавес распахивается, и действие

переносится в глубину зала-сцены, фокус резко смещается, мир раздвигается.

Марат Гацалов известен как сорежиссер золотомасочной постановки “Жизнь удалась”, но “Не верю”, пожалуй, первый полномасштабный его спектакль. На сцене Центра драматургии и режиссуры в прошлом сезоне вышла еще одна его работа, “Приход тела”. В ней Гацалов создал на основе гротескной пьесы братьев Пресняковых и придуманного им сюжета о съемке модного новодрамовского кино высказывание на тему того, как “честное” жесткое документальное направление в кинематографе становится модным тусовочным искусством, а небанальные приемы (приближенная к жизни манера игры), документальная манера съемки, героиня, взятая из жизни, обращаются своей полной противоположностью. Живая девочка — куклой, жизнь — нарисованной на компьютере обстановкой и искусственным небом, фильм — фантазмагорическим клипом. Жесткий, стебный новодрамовский текст Пресняковых, напоминая отчасти по сюжету балабановского “Кочегара”, будучи помещен в обстановку будней съемочной площадки, дает эффект фальши. Подмены живого мертвым. Новаторское искусство обращается модным продуктом. Можно сказать, что в “Не верю” вместе с Дурненковым Гацалов дает рецепт сохранения искусства живым. Режиссеру, который точно знает, *как* (в “Приходе тела” эту роль исполняет Валерия Гай Германика), противопоставляется режиссер, находящийся в поиске (в “Не верю” даже нет какого-то определенного спектакля, их множество); точной форме (фильм снимается за один день) и жестко организованному пространству (на сцене воссоздана съемочная площадка) — бесконечное движение, множество эпизодов, отражающиеся друг в друге зрительный зал и сцена. Поверх текста Дурненкова и сюжета о Станиславском Гацалов вписывает свой собственный сюжет о судьбе современного искусства, новой драмы, подступившей к черте, за которой штамп и в итоге смерть. “Не верю” Марата Гацалова — манифест бесконечного движения настоящего искусства вперед.

Татьяна Купченко

Отцы и дети: вопросы и ответы

“Груз молчания” по книге Д. Бар-Она “Груз молчания: беседы с детьми нацистских преступников” в Театре им. Йозефа Бойса

Это второй совместный проект театра с Немецким культурным центром — Институтом Гете в Москве. (Первый — “Анна и Хельга: я на всякий случай с тобой попрощаюсь”, режиссер Георг Жено¹, художник Эмиль Капелюш).

“Груз молчания” — типичный (и едва ли не лучший) проект театра, манящего всех, кому интересны авангардные режиссерские поиски “иного пространства, иного языка” и формотворчество “новой драмы”, да еще в едкой и гремучей смеси с философско-идейной и социально-этической злободневностью. И почти каждый проект здесь — отклик на острую проблему социума и очень личное высказывание авторов, часть их жизни.

Израильский психолог Дан Бар-Он (умерший в 2008 г.) начал свое уникальное исследование психологического и морального воздействия Холокоста на детей гитлеровских преступников в 1985 г. Материалы издал книгой в 1989 г. (на русский не переведена). Но, как бывает с любой конкретной житейской катастрофой, если ее суть раскрыта глубоко и объемно, честно и беспристрастно — сила воздействия этого знания поднимается до уровня бытийной философско-духовной притчи.

На втором показе “Груза молчания” был переаншлаг. Добавили стулья, но множество зрителей стояло вдоль стен, на каждой пяди. Переизбыток зрителей — тоже часть сценографии. А она проста: публика занимает наибольшую часть территории действия (в тот раз — библио-информационный зал Центра им. А. Сахарова). На малом пятачке, спиной к публике — “тот, кто расспрашивает”, лицо “от автора”. Перед ним, лицом к залу, Он и Она, повзрослевшие дети нацистских воротил Третьего рейха. За их спинами, высоко — экран, на котором крупным планом — проекции лиц “детей наци”: сначала Ее, потом Его.

Эти двое заслонены почти для всей публики зрительскими же спинами; глядя в лицо “интервьюеру”, они неспешно отвечают, очень вдумчиво и сдержанно. Мы слышим их голоса. А поверх спин и затылков — во весь экран поочередно их лица; они будто смотрят в глаза каждому в зале, пытаются взглядом установить с каждым контакт и взаимопонимание. Эти двое: дочь нацист-

ского “профлидера” Лея, повесившегося в тюрьме и написавшего перед смертью почти покаянное письмо, и сын крупного железнодорожного чина, работавшего в Белоруссии; он пытался облегчить участь работников-евреев, и его называли “добрый немец”. Их играют Молли Флин (США) и Георг Жено, организатор и руководитель Театра им. Бойса.

Поначалу, когда психолог начинает спрашивать, в зале — шум, акустика здесь никакая. Но вот на экране возникает лицо дочери Лея, звучит голос актрисы — и устанавливается мертвая тишина, которая удерживается до финала.

Для спектакля выбраны беседы с двумя персонажами, с теми, которые были счастливы в детстве общением с отцами и почти боготворили их. Сперва идет беседа с “дочерью Лея”. И это очень точный драматургический выбор и точный режиссерский ход. Раскаясся — хотя и не до конца — отец. Но дочь... Приняв его предсмертные сожаления, она не отреклась от отца. Как и он, проявила склонность к “социальной работе”. И ее взрослая жизнь полна... не разлада, но скрытой душевной муки. Второй персонаж, сын железнодорожника, в отрочестве стал убежденным лидером в гитлерюгенде и воспринял сожаления и раскаяния обожаемого отца как крушение своей модели мироздания. Но все же принял убежденность отца в том, что гибель Третьего рейха есть расплата за ту безмерность зла и расчеловечивания немцев, которые насаждал гитлеризм.

Лицо Молли Флин — “дочери Лея” полно внутреннего напряжения, жажды взаимопонимания и... неизбытой тревоги, сомнений и муки. Лицо персонажа Георга Жено то и дело освещается скрытой, мягкой, умиротворенной улыбкой того, кто в раскаянии познал истину. Каждый ответ “дочери Лея” — еще один рубеж защиты; она напряженно и беспокойно жаждет того понимания, которое будет извинением ее отцу и ей. Сын железнодорожного туза — уравновешен. Он не боится отвечать. И не мучается сомнением: пой-

¹ См. в этом номере, на с. 203 беседу с Г. Жено. (Ред.)

мут ли, простят или нет? Он примирен — со своей совестью и памятью об отце. Дуэт этих лиц и голосов несет в себе скрытый, ясно очерченный конфликт — и точное обозначение пафоса и итога спектакля.

Можно поздравить режиссера не только с работой над текстом, но и с очень ясным и внятными взаимодействием с актерами, с такими артистами, которые чутки и отзывчивы на каждый нюанс режиссерских предложений!

Но тут выскажу несколько сомнений. Первое. Проекты, подобные этому — остросоциальные, вправду рождаемые “кровью сердца” и честно получающие мощный отклик публики — при всех формальных изысках ограничиваются все-таки одним и тем же инструментариумом воздействия. В пространстве “не-сцены” режиссер и артисты выстраивают “реалистический” — бытово и психологически — рисунок роли. Остается в стороне невербальная сила воздействия самого пространства, ритма движения актеров и предметов в нем, игра света и цвета.

Второе. Это ведет к монотонности ритма действия внутри текста и поверх него — что особенно огорчает применительно к такой работе, как “Груз молчания”.

А третье вытекает из первого-второго: обсуждение, как правило (после этого спектакля его ведет литкритик и общественный деятель Александр Гаврилов) — неизбежно! — остается в рамках только социальной трактовки. Ему не удастся возвыситься над “прозой социологии” и прорваться к тому, что — поверх публицистики — создавали авторы спектакля: к обобщенному художественному образу, укрупняющему тему до символа. В этот раз иные из участников дискуссии даже говорили, что все это устало и не относится к нашим дням.

Да, правда. Материал кажется несколько более простым, чем то знание, которое мы обрели сейчас о нацизме и Холокосте, — и о том, как наша страна переживала тоталитаризм и военное лихолетье. Но спектакль “Груз молчания” далеко не только об этом. Даже социально-этически он злободневен — если мы говорим о вечной ответственности детей за отцов и отцов за детей, то вот вопрос: что должны чувствовать в нравственном плане дети наших олигархов и чиновников, когда разоблачаются в глазах общества несправедные, губительные дела их родителей?

Валерий Бегунов

Луна для пасынков судьбы

“Калигула” А. Камю в Театре Наций

Возглавив Театр Наций, Евгений Миронов стал резко наращивать обороты, иницируя все более дерзкие проекты. Его стратегию можно было бы охарактеризовать так — на этой сцене ставят лучшие режиссеры мира. Херманис, теперь Някрошюс, на очереди — Лепаж, но гастролы которого иные московские эстеты меняли график своих отпусков.

“Калигула” Эймунтаса Някрошюса был “зачат” в “Вишневом саду” почти восьмилетней давности, где Евгений Миронов сыграл Лопухина, свою лучшую роль. Тогда-то актер и режиссер договорились о новой работе, которая была представлена в Третьем Риме образца 2011 года, пораженном депрессией. Этой же болезнью охвачен и сам спектакль — чистого, вдохновенного дыхания трагедии, которым Някрошюс умел, как никто, наделять свои спектакли, ему пока, увы, не хватает. Одним из главных образов спектакля становятся осколки зеркала (финального “собои-седника” Калигулы в пьесе Камю) — в них отражаются детали, но целостная картина мира не складывается, точно лишена какого-то единого стержня. Впрочем, жизнь спектаклей Някрошюса — марафонская дистанция, и

“Калигула”, бог даст, обретет дыхание настоящего свершения.

Триумфальная арка, трон Калигулы и кресла патрициев, собачья будка — все сделано из дешевого (урони — треснет) рубероида: трэшевый ампир — в формах остался намек на бывшее величие, но на мрамор уже казны не хватит. Остатками имперского стройматериала патриции укрываются от дождя или шальной опасности — и сами одеты в шинели, похожие на обноски.

Белая гофрированная бумага, черный носок — молчаливое приветствие вернувшемуся Калигуле-Сапожку, которого многие еще по привычке зовут детским именем Гай. Когда спектакль перевалит через экватор, подданные, опираясь на пары таких бумажных сапожков, точно на отрубленные

детские ножки, выйдут на поэтическое жертвоприношение Императору — бездарное и жалкое, как сама “элита”, мертвеющая под внимательным взглядом Калигулы. Детские игры обернулись кошмаром.

“Римская империя — это мы. Если мы потеряем лицо, империя потеряет голову”. Болезнь одна — потеря лица. Но истории ее течения у всех разные.

Цезония (Мария Миронова) в начале — рьяная бестия, берущая реванш в борьбе за расположенность Калигулы, променявшего ее некогда на Друзиллу (Елена Горина). Она не привыкла скупиться и за цену на право быть первой в сердце Калигулы не постоит. Цезония в финале — выжженная оболочка, точно ее испепелил удар молнии, с седыми космами и темными глазами на мертвенном лице. Ее последний поцелуй не теплее камня — и между губами Калигулы и Цезонии оказывается прибрежный булыжник. Ее предсмертная конвулсия, когда Калигула переламывает Цезонию хребет, не сильнее любовной. А переход в небытие — пугающе легок: последнее доказательство, необходимое Калигуле, чтобы смелее шагнуть “в историю”.

У верного раба Геликона (Игорь Гордин) болезнь перешла в хроническую стадию. “Я знаю, что дни идут, и надо успеть наестся” и “Да, я служу безумцу” — практичность раба и иррациональная любовь к страдальцу, сочетание несовместимого, приведут Геликона к безупречной логике безумия. “Гляди, Калигула, я принес луну”, — скажет поверх текста Камю Геликон из спектакля Някрошюса и положит к ногам Кая связанную и безжизненную “луну” — Друзиллу, чей призрак, столь живой и порывистый, будоражил сознание императора.

Пламенный тираноборец Керей (Алексей Девогаченко) уверен, что привит от всеобщей чумы и потеря лица ему не грозит. Но “прививка” не действует, когда документальное подтверждение участия Керей в заговоре против Гая тот великодушно уничтожает (написанное на куске мыла, оно легко растворяется в тазу с водой). И соскальзывает с шеи Калигулы дрожащая намыленная рука Керей — правота не делает человека сильнее, знать свою правоту и быть свободным — не одно и то же. Зато неожиданно для себя этот яростный оппозиционер прозревает правоту Калигулы по поводу вины всеобщей — а значит, и его, Керей, личной вины.

Разве что юный Сципион (Евгений Ткачук) сумел излечиться от всеобщей чумы. В

Калигуле, убийце отца Сципиона, остались живы те черты, в которых Сципион узнает того, кого он обожал. Нет, больше, — любил. Он узнает “брата Гая”, когда они вместе воссоздают написанную Сципионом поэму — настоящий гимн жизни. И даже монстр, который снова проступит на лице Калигулы после этого вдохновенного сотворчества, не обманет Сципиона — его Калигула не омертвел, а просто обрек себя на боль, которая освобождает.

Эту формулу, выведенную Сартром, — “свобода становится болью, а боль освобождает” — и предстояло сыграть Евгению Миронову. Роль кровавого тирана с тонкой ранимой душой и стремлением к запредельной свободе (от воли богов, от собственной судьбы, от всеобщей предопределенности, ведущей к смерти), жадной недоступного (“хочу луну”), кажется диссонансом актерской природе Евгения Миронова, солнечного трудяги, исполненного душевного здоровья, лицедея-виртуоза, окруженного своими ролями-бриллиантами: Бумбараш, Гришка Отрепьев, Лопахин, Фигаро, шукшинские чудики оптом. Но исследовательский азарт тянет его за опасную черту, по ту сторону разума: еще Ван Гог, Иван Карамазов, Мышкин... Калигула остался на границе. Для спасительного безумия этот Калигула слишком силен и здоров духом. Для чистоты своего эксперимента — заменить собой безжалостных богов и стальное провидение, присвоить себе право вершить судьбу — слишком привязан к людям, в презренной природе которых он имел столько возможностей убедиться. Свобода и любовь — две вещи несовместные, свобода начинается там, где любовь давно истлела, но Калигула каждый раз убеждается в обратном.

На поверхности роли — пена кричащей актуальности. Власть, зашедшая так далеко в своих преступлениях, что возврат невозможен. Ее, власти, незамысловатая “политэкономия”: “Править — значит, воровать, это знают все. Я буду воровать открыто”. Временами свинцовый, временами бесцветный взгляд Калигулы — такой узнаваемый. Но Миронов копает глубже, намного глубже — к проклятым вопросам экзистенциализма: а стоит ли жизнь того, чтобы ее прожить. Тем более, если мир так отвратительно несовершенен. Жестокость он прививает себе, как ученый — чуму: собрав дань с подданных в виде острых осколков зеркала, опускает их себе за пазуху и вскрикивает: отныне ему

жить с этой осколочной болью. До тех пор, пока не придет его избавление в виде толпы патрициев с утраченными лицами, которые спрятаны за осколками зеркала. Калигула Альбера Камю хрипел “я еще жив” убиваю-

щим его патрициям. Калигула Някрошюса, облегченно вскричав “в историю”, сам бросается в гущу осколков, воспользовавшись единственной доступной человеку свободой — “вернуть билет в рай”.

Ольга Фукс

По законам этого мира

“Ивонна, принцесса Бургундская” В. Гомбровича¹ в Театре им. Евг. Вахтангова.

Владимир Мирзоев, поставивший пьесу, утверждает, что у этой философской притчи может быть множество интерпретаций.

Язык и ситуации драмы поляка Витольда Гомбровича (1904—1969) предельно обобщены и посвящены довольно известной в европейской литературе теме — мир не принимает святости.

Героиня спектакля Ивонна (М. Бердинских) — полуюродивая, полублаженная. Странное болезненное существо с согнутой спиной и ногами, будто скованными церебральным параличом, с детским личиком и несмелой улыбкой вызывает во всех окружающих чувство деланного сострадания.

События разворачиваются таким образом, что принц королевства (Д. Соломыкин), в котором происходит действие, то ли в силу пресыщенности жизненными удовольствиями, то ли в силу гнетущей душевной скуки объявляет Ивонну своей невестой. Его высокопоставленные родители, отец — король (Е. Шифрин) и мать — королева (М. Есипенко) не слишком довольны его прихотью.

Кончается эта история групповым убийством блаженной. Это главная сцена спектакля. Действие происходит в тишине, при молчаливом сговоре всего королевского двора. Это выглядит страшно. Каждому понятно, что такое существо, как Ивонна, — лишнее в этом мире, оно только внушает беспокойство и берedit совесть. Без Ивонны мир приобретет свою всегдашнюю нормальность, энергию и страсти, которые дадут этой пресыщенной публике чувствовать себя комфортно. Любить и ненавидеть друг друга, лицемерить и обманывать, вкушать удовольствия.

Вот новая любовница принца — она обольстительна в своем вызывающе ярком красном наряде, смела в проявлении своей страсти, наверняка корыстолюбива и, главное, умеет вписаться в этот гордящийся своим достоин-

ством королевский двор, населенный людьми, похожими на нее. Ненормальность, юродство тяготят эту публику. У нее нет в запасе тех чувств и переживаний, которые могли бы сделать эту робкую неказистую девушку счастливой.

Философский трактат в интерпретации Владимира Мирзоева как никогда ясен. Спектакль очищен от обычных мирзоевских шарад, разгадать которые порой бывает трудно. Но при этом постановка подтверждает репутацию режиссера как серьезного и сложного художника, предпочитающего решать сущностные глобальные проблемы бытия, стоять в стороне от театра, стремящегося во что бы то ни стало понравиться. Мирзоев в этой постановке независим и сосредоточен.

По рисунку спектакль несомненно похож на прежние работы режиссера. Движения актеров не бытовые, они вписаны в причудливый пластический узор, будто бы в замедленной съемке.

Декорации А. Коженковой создают некое геометрически правильное пространство. Серые каменные стены с трех сторон замыкают сцену. Это отдаленно похоже на дворец или на крепость. В этом пространстве нет духа, оно выхолощено и мертво.

Мирзоев, как типичный представитель постмодернизма, декларирует, что у этой истории, рассказанной им со сцены, может быть множество интерпретаций. Режиссер не закладывал в постановку жесткий, единственно правильный смысл, а оставлял свободу воображения зрителю. Однако ассоциировать эту историю с фашизмом, как промелькнуло в нескольких газетных рецензиях, вряд ли правомочно. Она не привязана ни к какому вре-

¹ “Современная драматургия”, № 1, 1996 г.

мени. Ни к какому социальному строю. Это предельно обобщенный мир, который, впрочем, может быть сопоставлен и с современностью, и этому миру приданы свойства всеобщности. Мир жесток, и людское сообщество, его населяющее и в нем правящее, объединенное неким циничным сговором, всегда будет

выталкивать и уничтожать существа, чуждые себе, оно не примет их достоинства, нравственности, доброты. Все эти качества чужды ему. В такой трактовке можно увидеть и религиозный поворот этой философской притчи. Ведь блаженные и юродивые — это божьи создания.

Полина Богданова

Под сводом небес

“Враги. История любви” И. Башевиса-Зингера в театре “Современник”

Это вторая постановка Евгения Арье по роману Исаака Башевиса-Зингера. Первая состоялась в Израиле, в театре “Гешер”. В “Современнике” она появилась по инициативе самого театра, и теперь российский зритель теперь тоже познакомится со сценической версией этого сюжета.

Исаак Башевис-Зингер — еврейский писатель, эмигрировавший в США из Польши в середине 30-х годов и впоследствии ставший нобелевским лауреатом. Его роман “Враги. История любви” — о жертвах нацизма, до конца своей жизни не изживших в себе страха насилия и геноцида. Хотя действие происходит в начале 50-х годов в Нью-Йорке, все евреи, нашедшие здесь себе пристанище, — недавние узники нацистских концлагерей. Даже при случайной встрече, вглядываясь друг другу в лица, они задают собеседнику все тот же привычный вопрос: “Где мы могли видеться — Освенцим, Трелинка?..”

Главный герой повествования, писатель Герман Бродер, выжил во время войны благодаря польской крестьянке Ядвиге, несколько лет прятавшей его от фашистов на своем сеновале, — и вот теперь Герман с Ядвигой в Нью-Йорке. (Меж тем, ему известно, что его жена Тамара и двое их детей не спаслись и были расстреляны.) Но, несмотря на то, что трогательная, преданная Ядвига до сих пор заботится о нем, как о ребенке, Герман страстно влюблен в красавицу Машу (тоже прошедшую концлагерь), у которой он тайно снимает комнату на другом конце города. Таким образом, живет на два дома, разрываясь физически и страдая душевно. Маша, эта истинно роковая героиня, давно разбила мягкое и влюбчивое сердце Германа, давно взяла над ним абсолютную власть. Но и это еще не все. Восстает из небытия чудом выжившая и долго скитавшаяся в поисках своего мужа Тамара, представ перед ним в своей еще не увядшей красоте. Так что теперь вокруг Германа целых три любимых и

любящих женщины. Он же, невольник мягкости и деликатности собственного характера, выглядит человеком, по крайней мере не способным принимать решения. Но какое решение тут возможно? Ведь герой оказался там, где, как выяснилось, времени не существует, где времена слились в некое общее измерение, перемешав прошлое, настоящее и будущее. И сейчас все эти неприкаянные души, скитающиеся во времени и пространстве и лишенные истинного пристанища, жаждут лишь одного: обретения родины друг в друге, и может ли кто-нибудь это стремление осудить?

На сцене есть этот отблеск “вневременного и вечного”, в том холодном и печальном космическом шатре, под сводами которого разворачиваются события. И здесь именно сценография Семена Пастуха дает образный контрапункт действия, построенного в обычном бытовом, жизнеописательном стиле. Частные домашние сцены, играемые обыкновенно и просто, “перелистываются” скользкими черными фурами — “страницами жизни”, неумолимо и ритмично, как фатум, сменяющимися друг друга. Порой проплывает лодка, увозящая в царство мертвых того, кого уже не стало. Порой с небес падает снег, благословляющий влюбленных, и, как всегда, прекрасный и вечный.

Распределение ролей, которые играет один состав, сделано так, чтобы вызвать нашу живую симпатию и ясное понимание всех этих людей. Да, вокруг Германа оказались три классических женских типа — и невозможно предпочесть какой-то один, поскольку все они универсально дополняют

друг друга. Ядвига в исполнении Алены Бабенко — это “сестра”, вечная девочка с белокурыми косами, типичный ангел-хранитель. Тамара (Евгения Симонова) — “вечная мать”, со своим всепрощающим взглядом и хрустальным возвышенным голосом. (Многолетний опыт всех романтических и добродетельных героинь актрисы без зазора уложился сейчас в эту формулу.) Ну, а Маша — “вечная любовница”, еврейская Карменсита; Чулпан Хаматовой, наверное, нет равных в изображении роковых прелестниц и мучительниц мужских сердец. самого героя сыграл Сергей Юшкевич, и мы ощутили его сложность, благородную мягкость и чувственность. Этот невольник чести и любви, порой похожий на ребенка

в своей доброте и непосредственности, сексуален именно так, что мы непрерывно чувствуем его мужской шарм, оказываясь под его обаянием. В самом начале он раздевается перед нами донага, показывая свое крупное, красивое и сильное тело, — когда его, как ребенка, купает в ванне Ядвига. И недаром все постельные сцены с его женщинами проецируются на огромном экране — чтобы мы видели, какой он необыкновенный любовник, если уж речь здесь идет о чувственной любви...

Так чем же эта история закончится? Тем, что судьба сама расставит все по местам. А положиться на судьбу порой бывает единственно верным решением.

Ольга Игнатюк

Вне столиц

Разве клоун виноват?..

“Жульета” С. Руббе¹ в омском театре “Студия Л. Ермолаевой”

После первого знакомства с текстом пьесы возникало ощущение недоговоренности, казалось, это, скорее, сценарий, набросок. Талантливо и рельефно выписаны характеры, события. Но нужен был некий ключик, особое воображение художника, чтобы привести механизм в действие.

Практически любой российский театр всегда стремится исследовать душу человека, режет причины и следствия каких-либо явлений. Ведь в отличие, скажем, от немецкой драматургии и театра с их острой социальной направленностью, наших режиссеров интересует более тонкая ткань — психологическая.

При нынешнем положении вещей просто наивно задаваться вопросом — кто виноват или почему? Сергей Руббе, хотя и живет в Германии, но российская ментальность дает о себе знать. Его пьесу трудно привязать к какому-либо времени. Здесь и дух шестидесятых, своими корнями уходящий к художественным исканиям Феллини, и типичные семидесятые, и даже “братки” с “авторитетами” девяностых, и вполне узнаваемый современный контекст. Некое художественное обобщение, символ безвременья. Неважно — когда, неважно — с итальянским, английским или русским акцентом. Но место действия определено точно — провинциальное захолустье. Типичная гостиница, сельский клуб, типично русское бездорожье, типичные кафешки с претензией на роскошь. Сценографическое решение пространства — арена цирка в декорациях сель-

ского клуба. Ну и конечно, действующие лица — целый балаган. Здесь любопытен каждый персонаж. Даже двумя штрихами схваченный, он воспринимается зрителем как вполне узнаваемый типаж. Главная конструирующая роль предназначена господину Конферансье, тому, кто “заказывает музыку” и “правит балом”. Правда, в пьесе Руббе это всего лишь администратор, и его функция обозначена единственным выходом в эпилоге, когда он рассказывает о дальнейшей судьбе героев. Видимо, отталкиваясь от желания дать возможность актеру сыграть полноценную роль, режиссер-постановщик спектакля Любовь Ермолаева предложила очень интересное решение. Маска-персонаж, он же Конферансье, находясь в центре основных событий, концентрирует основные коллизии спектакля. Несмотря на внешний схематизм, персонаж тем не менее дан в развитии. В финале даже чувствуется намек на его преобразование, вызванное созидательной функцией образа главной героини, Жульеты, после смерти которой появляется трогательная маленькая девочка-ангел, с известной песенкой

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

про клоуна: “Если кукла выйдет плохо, назову ее дуреха, если клоун выйдет плохо — назову его дурак”. (Кстати, первоначальное название пьесы “Пожалел дурак дурочку”.) В результате этих фантазмагорий создается многослойность спектакля. В нем возникает объем — несколько параллельных тем, два полюса взаимодействия, много подтекстов, метафор. Все действующие лица условно разделены на две половины: с одной стороны “художники” — тонкие, наделенные бесконечными рефлексиями фигуры. С другой — колоритные персонажи спивающейся деревни, бездушные чиновники, врачи, замученные одиночеством представительницы древнейшей профессии, участники и организаторы шоу. Тесно переплетенные абсурд и реалии психологического театра. Перед нами выстраивается некая модель современного мира. Вся наша жизнь — цирк! А люди — марионетки в чьих-то руках. И если в этом балагане появляется живое, настоящее, не такое, как все (“ошибка природы”, как говорится), оно не выживет, обречено на гибель. “Я нечаянно родилась...” — говорит Жульета.

Роль главной героини — несомненная удача молодого автора. А существование актрисы Натальи Тыщенко в образе Жульеты — художественное открытие спектакля. Поразительно точная подача сложнейшего материала удивляет не только зрителей, но и специалистов-психологов. Девочка не в себе, блаженная, добрейшее, открытое существо. Молодая актриса крайне органична: ни одной фальшивой ноты.

Жульета, несмотря на болезнь, отчетливо понимает, что бродячий фокусник Рахманов нужен ей, чувствует — и она ему тоже нужна. Пусть он этого пока не осознает — “потому что в нем искорка погасла, а он не заметил, — считает девушка, — а если это не так, то мне и на свете жить незачем”.

Дмитрий Барабанцев (Евгений Сизов) — тонкая, ранимая натура подающего надежды художника. Его некрепкая душа рвется между стремлением заработать деньги, обеспечив быт любимой женщине, и творить настоящее искусство, по его выражению, “писать сердцем”. Но страстная любовь — его расплата за уход из творчества. Художник не может вписаться в реальные обстоятельства мира — и погибает. Дмитрий отчаянно пытается разобраться в вопросах творческих и сердечных. “За что полюбил? Вопрос риторический. Но — ответу: за интерес. За ее живой, непод-

дельный, яркий, страстный, пожирающий ее интерес к моей персоне”.

Барабанцев чувствовал в себе силы, недюжинный талант, экспериментировал с цветом и композицией, но его вычеркнули из числа “подающих надежду”. От него ушла любимая женщина. “Конечно, я не Ван Гог... Но оказалось, что я вообще н и к т о”. Актер убедительно показывает мягкость, душевную деликатность и разного рода рефлексии своего героя, хотя в финальном эпизоде ему явно недостает точных красок. Не чувствуется здесь у Барабанцева безудержной, безысходной боли от потери собственного “я”. “Нет такого художника — Дэ Барабанцева”, — говорит он, но горькие слова его излияний воспринимаются всего лишь как пьяные откровения уязвленного самолюбия. А ведь в этот момент человек ставит крест на своей жизни.

Исполнитель роли Савелия Рахманова Виталий Романов, несмотря на двойственность сознания своего героя, созвучен с ним от начала до конца. Он и Жульета — родственные души, которые притягиваются друг к другу своей похожестью, ссорятся, мирятся, переполняясь невыносимой жалостью, неузнанной любовью и... разлетаются, словно воздушные шары. Фантазии фокусника Рахманова далеки от грязной, недостойной жизни, он мечтает о празднике. “Таинственную незнакомку”, случайную посетительницу кафе, называет Кабирией, а затем появляется целая цепь ассоциаций — певица в образе Лайзы Минелли, она же Мэрилин Монро, потом веселая клоунада в стиле Чарли Чаплина... Не сразу, мучаясь, спотыкаясь, оставившись, страшаясь своих действий, проходя через плен купленной любви, Рахманов все же успевает почувствовать и понять хрупкую душу Жульеты, но не может ее удержать и спасти. Их дороги разошлись. Рахманов — в вечном поиске и вечном пути. Случайный друг тоже уходит навсегда, нечаянно и нелепо, и Савелий остается в абсолютном одиночестве... Последний монолог, в котором есть вопросы и никогда не будет ответов, Виталий Романов произносит, словно пьянея у нас на глазах; шатаясь и плохо выговаривая слова, он бросает свой горький текст в пронзительную тишину зала, никого не оставляя равнодушным: “Вам думается, что вы на правильном пути, но однажды вы понимаете, что важное решение, принятое вами пять, десять, пятнадцать лет назад, было ошибкой, и вы давно уже плететесь по жизни окольными

тропами. А те, кто уверен, что дорога их широка и тянется до самого горизонта, пусть оглянутся по сторонам. Они увидят, что сидят в колее! Какой же во всем этом смысл? Вот вы знаете, какой в этом смысл? Да-да, вы. А вы? А вы?”

Никто не знает, никто не виноват... Финитала комедия. И кружится безудержный вихрь персонажей, словно у всех почва ушла под но-

гами. На сцене — настоящее карнавальное действо, все участники шоу, фарса и трагедии кружатся в клоунских колпачках. Яркое, сияющее освещение, громкая, завораживающе прекрасная музыка Нино Роты... Фантазмагорическое представление заканчивается свободным, космическим шествием в праздничной, красочной, еще не познанный нами мир.

Светлана Виноградова, г. Омск

Разомкнутые объятия

“Паника. Мужчины на грани нервного срыва” М. Мюллюахо (перевод Йозла Лехтонена и Павла Руднева)¹ в Саратовском академическом театре драмы имени И.А. Слонова

Юрий Алесин поставил спектакль по пьесе режиссера, ныне директора Национального театра Финляндии, чей первый (затем появились “Хаос” и “Гармония”) удачный драматургический опыт, возможно, поспособствует возвращению финских пьес в репертуар российских театров. Зрители старшего поколения помнят имя Хеллы Вуолийоки и героинь ее драм “Юстина” и “Молодая хозяйка Нискавуори”, которые были написаны в тридцатые годы и много ставились в СССР пятидесятых: истории краха патриархального быта и родовых поместий, с выраженным национальным колоритом, охотно допускались к сценическому воплощению.

Наверняка знатоки способны определить в “Панике” сугубо скандинавские приметы, но воспринимается она как пьеса, действие которой может происходить в большом городе любой на выбор европейской страны. Кстати, Хельсинки вместе с городами-спутниками образует регион с населением около миллиона трехсот, то есть ровно столько, сколько Саратов со своим левобережным спутником Энгельсом. Общность формата и близость водных просторов сообщают особую родственность финской пьесе и российскому театру с берегов Волги.

Есть, однако, различие, на котором Саратовская драма настаивала. Возраст героев Мюллюахо, переживающих кризис среднего возраста и походы к психоаналитику, приближается к сорока. Наши сорокалетние прошли отечественные девяностые, давно и бесповоротно повзрослели: детский лепет душевных навигаторов им ни к чему, портить отношения они не станут, и свои экзистенциальные открытия совершили уж точно не в кинозалах, на картинах любимого героями “Паники” Альмодовара. Чтобы срастись с пьесой, в России персонажам “Паники” должно быть по тридцать — это возраст дизайнеров, отвечаю-

щих на многословие мира приверженностью стилю минимализма. Если вам кажется, что фильмы испанского возмутителя спокойствия можно считать шедеврами не только кинематографа, но и дизайнера, то смотреть “Панику” в сценографии Юрия Наместникова еще интереснее.

Просторная холостяцкая квартира Макса (Александр Каспаров), тоже своего рода авторский дизайн-проект, выдающий функциональные взаимоотношения хозяина с реальностью. Ничего личного и лишнего. Домашний кинотеатр как окно в мир, от которого отказался хозяин дома. Кофе-машина, кажется, вот-вот выплюнет своего deus ex. Персональный комп — первый друг в контакте. Макс садится так близко к монитору, словно собирается проткнуть его носом, как Буратино холст домашнего очага, или добиться иллюзии полного погружения в виртуальную реальность. Красотой мира лучше наслаждаться дома с экрана компьютера — картинка чудо как хороша. Определять и выражать собственные чувства все труднее, эскапизм — распространенное средство бегства от себя или защиты от реальности. Худой, угловатый Макс длинными руками, будто створками циркуля,

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2007 г.

² Там же, № 4, 2010 г.

обрисовал вокруг себя окружность, в пределы которой не может попасть даже родной брат, телеведущий Джонни. Тот принес добровольному затворнику продукты, подарил очередную майку с очередным бездарным логотипом своей передачи, вынес мусор и свободен — “пока-пока”.

Джонни (Андрей Седов), шеголь-денди-метросексуал, герой телешоу “Alter ego” (то ли это просто “другое я”, то ли “одна из множества личностей, появившихся в результате психического расстройства”), лицо канала, спортивной походкой пружинит по жизни, обожаемый зрителями и женщинами, толерантный, как полагается, то есть одинаково потребительски относящийся ко всем гостям в студии своей программы и принимающий все способы удержаться на глянцево-поверхности жизни. Хочешь, дыши в пакет, чтобы туда уходил углекислый газ и легкие снова превращали кислород в кровь. Хочешь, читай пособие по фэн-шуй и спи на соломенной циновке. Только бы не скитаться на задворках своего подсознания до скончания дней. Джонни, в отличие от брата, не социопат, он внедрен в общество с потрохами, всегда в зоне доступа и отличной спортивной форме, оттого и сомнений поменьше, и нервы похуже, и формулировки похестче: “У нас кто угодно может отнять все, чем ты жил”. Это правда.

Третьим к компании братьев-эстетов еще в детстве примкнул добрая душа и простофиля Лео (Александр Кузьмин), продавец вертикальных человеческих перемещений, гоняющий по всему свету на выставки, как мальчишки по высоткам в кабинах лифтов. Это с его ночного звонка, пьяной трудноговорки, растерянности перед жизнью и отношениями с любимой женщиной, с его вопроса “что такое любовь” начинается история, написанная Мика Мюллюахои превращенная им в хорошо сделанную пьесу, на дне которой мерцает и таится не только коммерческий, но и трагикомический потенциал. Именно Лео, пришедший к друзьям за помощью, помиравший со скуки на “Поговори с ней” Альмодовара, потеющий от страха перед авиAPERелетом и готовый плакать от невозможности разобраться в претензиях жены, интуитивно почувствует

главное — преодолеть собственные комплексы и страхи, стрессы и депрессии можно не на сеансах у психоаналитика или обсуждении просмотренного фильма, раскрученного ударным слоганом — “Библия современного мужчины”. Философия и религия человеческой жизни проста, как сам Лео. Нужно уметь почувствовать чужую боль. Пока копаешься в себе, мало что получается. Те минуты, когда спасаешь другого, как Лео сочиняет спасение для страдающего клаустрофобией Макса, и являются подлинными моментами жизни и собственного извлечения от ее травм.

“Когда ты теряешь связь с человеком, любовь... она просто испаряется”. В бесхитростных и совершенно справедливых сентенциях финского драматурга чувствуется честное намерение восстановить естественные человеческие связи, вернуть человека из виртуального мира в реальный, напомнить, что помимо сетевого контакта существует рукопожатие и не обязательно восстанавливать силы и status quo, дыша в пакет — можно отдернуть занавеску и открыть окно. Доверие к пьесе, узнаваемость проблем, ситуаций и характеров сообщают актерскому существованию в спектакле Саратовского театра драмы достоверность и драйв, а реальные переходы от комических моментов к драматическим выполняются Андреем Седовым, Александром Кузьминым и Александром Каспаровым с легкостью первого клика в виртуальном путешествии по сети. Паника для Мика Мюллюахо — естественная и спасительная реакция организма на передозировки и неразрешимости окружающего мира, первый толчок на пути от хаоса к гармонии. Мужская вселенная его пьесы значительно уязвимее женской вселенной Альмодовара. “Все, что считается нормальным, всегда на поверку оказывается глубоко извращенным” — посмеиваясь, внушает нам испанец. Жизнь героев пьесы и спектакля при всех ее пародийных блужданиях в психоаналитических лабиринтах и дебрях мегаполиса, мнимых и истинных сложностях, глубоко нормальна. Они все еще способны произнести вслух и про себя слова: “Ты меня любишь?” И остановить бессмысленный бег в ожидании ответа.

Ольга Харитонова, г. Саратов

События

Татьяна Купченко

Европейский транзит

Символом фестиваля NET-2010 стал чемодан. Так на программках и афише обозначена главная тема нынешнего феста — работа знаменитых режиссеров с незнакомыми труппами знаменитых европейских театров. Арт-директора Марина Давыдова и Роман Должанский решили выделить эту привычную реалию европейской театральной жизни, красноречиво говорящую о том, что Европа давным-давно стала единым культурным пространством. На пресс-конференции Марина Давыдова высказала еще одну важную мысль: почему, например, в Германии такой сильный театр? Да потому еще, что здесь любят приглашать для постановки ярко прозвучавших режиссеров, из какой бы страны они ни были. Театр получает интересную постановку, труппа — опыт работы с иной режиссерской методологией.

На NETе можно было познакомиться с работами как уже известных столичной театральной публике театров, так и знакомых по прошлым фестивалям режиссеров. Среди них — латыш Алвис Херманис, приглашенный к сотрудничеству мюнхенским “Каммершпиле”, француз Эрик Лакаскад, осуществивший постановку в “Городском театре” Оскараса Коршуноваса, болгарин Димитр Гочев, поработавший в “Дойчес-театре”. Особо стоит говорить о знакомых нам именах — Кирилле Серебренникове и Иване Вырыпаеве. Кирилл поставил “Мертвые души” в рижском Национальном театре, а Вырыпаев сделал спектакль по своей новой пьесе “Танец Дели” в варшавском театре “Народовы”.

И со стороны режиссеров, и со стороны театров — список очень достойный. В афишу фестиваля включили и московские постановки. Это и знак качества, и показатель желания нашего театра войти в европейскую театральную жизнь. Так, “Урод” мэтра современной немецкой драматургии Мариуса фон Майенбурга (“Гамлета” в его переводе зрители могли видеть на недавнем фестивале “Территория” в постановке Томаса Остермайера) в режиссуре Рамина Грея сделан в театре “Практика”. Постановка знаменитого британского режиссера, много лет отдавшего работе с молодыми авторами в театре “Ройял Корт”, является своего рода камертоном для всех, кто ставит и смотрит новую драму. “Урод” — спектакль без декораций и специальных костюмов, здесь все держится на актерской игре и тексте, которому дают звучать максимально свободно. Впрочем, у нас “золотой стандарт” постановки новой пьесы давно уже задан «Театром.doc», и он совпадает с европейской тенденцией.

Другой спектакль московской программы нынешнего NETа — “Метод Гренхольма”¹ —

стал событием этого сезона. Знаменитый болгарин Явор Гырдев смог проявить лучшие качества звездного состава Театра наций. Одну из лучших своих ролей здесь сыграл Сергей Чонишвили, интересно проявили себя его партнеры Игорь Гордин и Виктория Толстоганова.

Что может предложить известный режиссер неизвестной ему труппе, да еще если он ограничен во времени? Конечно, собственный апробированный многократно метод, в короткие сроки обучив актеров. Шедевров и экспериментов ждать не приходится, но на качественное зрелище, безусловно, можно рассчитывать. Поэтому-то NET-2010 оказался, пожалуй, очень “зрительским”. Чистое удовольствие и никакой головоломки, необходимости воспринимать что-то новое. Каждая постановка — своего рода бенефис любимого режиссера.

Одним из самых ожидаемых стал спектакль Серебренникова “Мертвые души”. Гоголя режиссер поставил в Национальном театре Латвии, и хрестоматийно известное произведение на латышском языке звучало непривычно. Все роли исполняли мужчины в декорации из фанеры — этакого гроба. Вообще гроб стал главным символом серебренниковских “Мертвых душ”, так же как и череп, будто взятый из мхатовской его постановки “Кижэ”. Только в “Мертвых душах” череп не человеческий, а лошадиный, а путешествие по Руси, весело разыгранное в открывающей спектакль интермедии — о том, доедет колесо до Москвы или не доедет — людьми в тренировочных костюмах, таких современных рабочих из автомастерской, заканчивается переходом с обычных колес к колесам совсем другого рода. Так задается фантазмагорический тон всей постановки, действие которой развивается не совсем понятно где — то ли в

¹ См. нашу рецензию в № 3, 2010 г., с. 167. (Ред.)

этом мире, то ли в каком-то другом. Режиссер не стремится к академической ясности. Его “Мертвые души” поставлены пунктирно, как череда эпизодов, наплывающих друг на друга. Это как будто сновидения по мотивам хорошо известного текста, где знакомые образы сливаются друг с другом, претерпевают метаморфозы, одно оборачивается другим. Все многочисленные персонажи поэмы исполняются девятью артистами (Каспарс Звигулис, Артус Кайминьш, Иварс Пуга, Гундарс Грасбергс, Нормундс Лайзанс, Мартинаш Бруверис, Артур Крузкопс, Янис Вимба, Гиртс Лиузиникс). Ни у кого нет собственного лица. Это масса, примерно одинаково одетая в стильные (и это не шутка) ретронаряды по мотивам советского быта — калоши и треники, рейтузы и каракулевые шубы, тюбетейки, хотя для каждого персонажа переодеваются. Замшелое царство, орда уродов, жадно тянущаяся хоть к какому-то подобию живого. Потому что, конечно, Чичиков по сравнению с каждым из них — живчик, у него — движение, путешествие (даже если на самом деле это наркотический трип или предсмертный сон), а у них марionеточная заданность — каждый в рамках только своей роли.

Герои буквально набрасываются на Павла Ивановича, как на какую-то добычу, жертву. Смена эпизодов происходит мгновенно. Не успел увернуться от детей Манилова, окативших напоследок гостя водой, как уже выходят старушки, чтобы проводить к Коробочке. Только улизнул от бестолковой старухи — уже наскакивает со спором разнuzданный Ноздрев, голый по пояс, в тренировочных штанах и тюбетейке. Даже Плюшкина не приходится искать — он выходит сам, волоча ведро на тележке. Тема мертвых достигает здесь апогея. У патологического жадины все давно умерли, он и разговаривает-то только сам с собой, тонким голосом озвучивая “чужие” роли (ключницу Агафью, например). Крепостной Прощка так и вовсе лежит на столе. Эта невероятная скорость, эти наплывающие страшные рожи — все это тоже словно из “Кижэ”, как будто эпизод с пантомимой, изображающий русскую провинцию, разросся до размеров целого спектакля.

В эпизодах собственно встреч с помещиками Серебренников пользуется сгущенной деталью, символическим образом. Что в Собакевиче главное? Его прижимистость, желание набить кошну, что проявляется и в его нечеловеческом аппетите. И вот Чичиков, с трудом встав из-за стола, делает предложение насчет мертвых душ прямо в туалете, а ревизские сказки оказываются туалетными бумажками. Ноздрев с самого начала окружен цен-

ками — актерами в масках, и даже эпизод с шашками превращен в сеанс одновременной игры с собаками, настолько они вездесущи — воплощение хамства и напористости хозяина. Сущность истории в губернском городе вообще явлена чуть ли не в одном ярком эпизоде: жужжащие кавалеры-мухи под романс “Нет, я должна к тебе писать” вытаскивают на сцену непонятный кокон — сначала вроде бы сахарную голову, превращающуюся потом в невесту со скрытым фатой лицом, а в итоге оказывающуюся Ноздревым, мечтающим вклеить Павлу Ивановичу “безешку”.

Казалось бы, Чичиков на этом внушающем страх фоне должен выглядеть чуть ли не ангелом. Но нет, как и задумано у Гоголя, тут нет положительного лица. Молодой, подтянутый, в узких брючках и с компьютером в чемоданчике вместо шкатулки, главный герой поэмы творит почти мефистофелевские дела. Пересчитывая души, он наполняет вином пластиковый стаканчик в честь каждой и залпом выпивает, произнеся похоронную речь. Как будто и вправду выпивает жизнь и душу, пьянея от вкуса крови.

Очень важная деталь. Соблюден не только метафорический строй гоголевского произведения, но и лирическая его часть тоже нашла достойное воплощение. Знаменитые отступления положил на музыку Александр Маноцков, и в перерывах между эпизодами, в отдельном углу авансцены исполняются все главные излияния автора, завершаясь феерической “Русь, чего ты хочешь от меня?” на мотив песни Грейс Джонс.

В спектакле Серебренникова нет откровений, нет сложного и глубокого развития темы. Но присутствует все, с чем ассоциируется его имя: феерическая актерская игра (чувствуется увлеченность и буквально купание в стихии игры), яркие сценические метафоры, остроумные решения. И оттого это спектакль, который очень приятно посмотреть и о котором легко и увлекательно писать.

Другой важной и интересной работы ждали от Ивана Вырыпаева. Свою пьесу “Танец Дели” он поставил в польском театре “Народовы”. В предисловии к недавно вышедшей книжке, где эта пьеса напечатана, Иван говорит, что именно она знаменует собой новый этап в его жизни. Здесь нет ритмических монологов, которыми говорили герои его прошлых пьес, но есть по-прежнему поиски Бога и смысла жизни, а восемь пьес, из которых складывается одна большая, объединенная общими героями, по сути — такие монологи, события, увиденные глазами очередного героя. Да и привычные постановочные приемы имеются. Площадка, действие происходит то

на ней, то рядом (вне сцены). Есть занавес, рабочие сцены, переставляющие мебель, артисты кланяются после конца каждого эпизода-пьесы. Все это призвано показать сцену-жизнь и людей-актеров, а сложно устроенная пьеса, каждый раз трактующая одно и то же, по сути, событие по-новому, узор жизни, когда добиться чего-то объективного практически невозможно. Каждый из героев претендует на свою правду, на свои чувства, на разные варианты проявления этих чувств. И узор на занавесе (черном, с какими-то золотыми восточными загогулинами, и совершенно неожиданными, с кистями), опускающемся после каждого эпизода, постепенно проясняет свой смысл. Это как бы и есть ткань жизни, на которой каждый человек оставляет свой отпечаток. Познать этот загадочный узор невозможно, может быть только какое-то озарение, которое и сложит все человеческие жизни воедино, прояснит их смысл. Это и происходит с одной из героинь — Катей (Каролина Грушка), которая в какой-то момент на главном рынке Дели среди нищеты и страдания, смрадных мук испытывает громадное чувство сострадания. Оно заставляет ее прижать к груди раскаленную кочергу, подобно Христу принять в свою грудь все страдания мира. Но не за людей, а просто ощутить боль, отпустить ее на свободу. И из этой боли, которой просто дали место, рождается танец. Танец такой прекрасный, что делается страшно и чудесно одновременно.

Эта история про художника, про соотношение искусства и жизни, про то, что является источником подлинного искусства (боль) и может ли искусство быть аморальным, если оно рождено таким образом (как считает мать героини, “построено на несчастье”). По поводу отношения к танцу высказываются все герои. Он перевернул жизнь Кати, которая открыла его (и ушла из профессионального балета), жизнь ее матери, не сумевшей простить дочь, ставшую великой танцовщицей, жизнь ее подруги — балетного критика, ощутившей, что проживает чужую жизнь, жизнь Андрея, полюбившего Катю, и его жены, оказавшейся таким образом не у дел (этих героев играют Иоанна Грыга, Беата Фудалей, Александр Юста, Павел Папроцкий, Агата Бузек). Столкновение с искусством не может пройти бесследно. Дальше автор как бы прокручивает в каждой из отдельных пьесок-эпизодов все возможные варианты: Катя признается в любви к Андрею, а тот остается с женой; уходит от жены, умирает мать Кати от рака, умирает подруга матери — критик, сама Катя, кончает

с собой жена. Все эти варианты в общем-то ничего не решают в жизни героев (не даром очередной сюжетный кульбит вызывает смех у зрителей), они испытывают разные чувства — страх, ненависть, любовь, прощение, сострадание, но это всего один из вариантов узора, один из вариантов танца. Искусство отражает то неизменное, что стоит за пестрыми человеческими чувствами. Прекрасное — это мир чистого бытия, обычно сокрытый от нас иллюзией чувств и суждений. Прекрасное — боль и ужас. Как любовь — разрушение чьих-то других чувств и надежд.

На поверхности — это спектакль о чувствах. Герои говорят только о них и подробно их анализируют. И чем больше они говорят, тем больше впечатление, что на самом деле они ничего не чувствуют. Отстраненным, ровным тоном, неизменным на протяжении всего спектакля. При том, что о чувствах у нас говорить, в общем-то, не принято. Все это на фоне страстной оперной музыки Пуччини и Верди, которая звучит, не смолкая, на протяжении всего спектакля. И только когда у критикессы случается истерика, вдруг неожиданно наступает тишина — истинному чувству фонограмма не нужна. Конечно, музыка здесь играет за героев, но и напоминает об условности театрального искусства, а оперный театр — один из наиболее условных. Тем не менее в предельной условности рождается истинное чувство, катарсис. Способность искусства вызывать сопереживание у зрителя, испытывать настоящие горе и любовь, разрешить их себе, пустить в свое сердце — и есть его главная ценность.

Действие происходит вне конкретного времени. На сцене атрибуты старой больницы с железными кроватями, табуретами и каталками, герои одеты по моде 30-х годов, у них короткие волнистые волосы, яркие губы. Но все это никакими временными приметами из текста не подкреплено. И когда медсестра засыпает в финале (“жизнь есть сон”), мы понимаем, что она может проснуться в любом времени, это значения не имеет.

У Ивана Вырыпаева получилось серьезное исследование о природе прекрасного, и его постановка — продолжение предыдущей работы, прежде всего “Комедии”, недавно вышедшей в театре “Практика”¹, где он пытается разобраться в природе смеха. Чего не скажешь о спектакле “Поздние соседи” Алвиса Херманиса, осуществленном в мюнхенском “Каммершпиле”.

Херманис поставил два рассказа Исаака Башевиса Зингера на излюбленные режиссе-

¹ Рецензия: “Современная драматургия”, № 1, 2011, с. 172. (Ред.)

ром темы старости и одиночества. Рассказы превосходные, они поставлены режиссером в его обычной манере, в привычных для него вещественных декорациях — две квартиры. Полностью показана мебелировка, и даже пальмы на балконе виднеются. Одна до поры до времени скрыта от глаз зрителя, как и героя, стеной — Андре Юнг так и играет на половине сцены. Как и эта сцена, жизнь старого и больного героя, богатого, но оставшегося одним на свете, — неполна. Он оторван от людей и от жизни. Эта первая часть спектакля сделана Херманисом так же, как его “Соня” или “Долгая жизнь”. Много пантомимы, физиологических подробностей: трудности вставания, наклонов, походов в туалет и проч. И вот когда в его жизни появляется *она* (Барбара Нюссе), соседка напротив, и стена разрушается, сцена открывается полностью, а спокойные голубые стены его квартиры дополняются розовым сиянием ее будуара, мир начинает играть. Сцена заполняется веселой музыкой, танцами, кривлянием и щебетанием женщины, ее непрерывным движением. Динамика сменяет статику первой части. Герой молодеет, а героиня, напротив, вдруг словно теряет завод: страшный оскал смерти, возраста, прошлого проступает на ее лице, и все заканчивается. Заведенная механическая жизнь, и так, подобно старым часам, протекавшая со скрипом, после столкновения со смертью больше не может идти по-прежнему. От судьбы (для него — вечного одиночества: две жены умерли, дети тоже), прошлого (ее покойного мужа) не уйдешь, герои — словно заложники пережитого, даже если думают, что свободны. За мелодрамой и комедией проступает классическая трагедия.

Вторая история (с теми же актерами) — тоже про рок. Коробка выстроена на узком планшете авансцены, тем не менее, в этом тесном пространстве удастся воспроизвести целую нью-йоркскую квартиру с ванной, гостиной и спальней. Встреча старых влюбленных, разлученных войной в Старом Свете, обставлена экзотически, через телепатический сеанс. Нет яркого чувства, озарения, узнавания. Она, миссис Копицкая, — олицетворение скорее самой жизни, быта, заботы, но и судьбы. Он (доктор Калишер) — опустившийся неудачник, почти бродяга, душевно ослепший от своих неудач. Миссис Копицкая посылает ему знаки — через рукотворно создаваемые привидения на телепатических сеансах. А он не желает возвращаться в прошлое, ведь тогда, когда он был молод и удачлив, любовь действительно имела для него значение. Но теперь, когда оба они превратились в старых клоунов со странной (у каждого по-сво-

ему) одеждой и манерами (у нее любовь к Индии и манеры гадалки, он напоминает безработного с улицы), глупо думать о чувствах. И тем не менее воссоединение происходит. В финале они, два старика, сидят в индийской свадебной одежде, подобно богам, и он надевает слоновьи хобот и уши.

В этой серьезной и вдумчивой постановке, работе с большой литературой, к которой так часто обращается Херманис, актеры проявляют себя с лучшей стороны. Они с удовольствием перевоплощаются в своих героев, погружаются в их быт, надевают их пестрые маски. А Андре Юнг, только что виденный московской публикой в не очень удачном спектакле “Иов”, раскрывается как превосходный тонкий характерный актер. Но в отличие от постановок Херманиса в родном Новом Рижском театре, в его мюнхенском спектакле не ощущается той плотности атмосферы, наполненной внутренней актерской работой, их исследованиями, общей долгой работой труппы. Это такое повторение прошлого, которое дает актерам другой школы приобщиться к сделанному их коллегами, передача опыта.

“Дядю Ваню” французский “специалист по Чехову” Эрик Лакаскад поставил в “Городском театре” Оскараса Коршуноваса, в Латвии. Чтобы немного развить автоматизм восприятия этого текста, почти заученного театралом наизусть, он соединил пьесу с ее ранней версией — “Лешим”. В итоге спектакль начинается сценой в поместье у Желтухина (Томас Ринкунас). Собираются зрители, а потом гости под музыку Саймона и Горфункеля “выстреливают” одновременно из семи бутылок. В “Лешем”, в отличие от более позднего и трагического “Дяди Вани”, гораздо больше персонажей и сильнее комический элемент. И эта первая сцена получается теплой и радостной, в ней как бы начало жизни, ее надежды и радости. А потом трагический элемент нарастает, обыденность и жестокость жизни берет свое, надежды гаснут. В последней сцене все эти персонажи соберутся вновь, но тут никакой радости и единения не будет. Услышав о продаже имения, в ужасе убежит Желтухин (“Он хочет, чтобы я купил у него имение”), неудачно посватает Соню за брата Юлия.

У Лакаскада масса превосходно придуманных сцен. Взять хотя бы первое появление Себреякова (Арвидас Даписис). Он проходит по авансцене, оценивая ее взглядываясь в зритель. Важный, самоуверенный. Все и все имеют для него значение только по отношению к нему. В одной мизансцене дана почти исчерпывающая характеристика персонажа. Точно так же и Астров (Дениус Гавеноис), говоря о

том, что реки сохнут, земля беднеет, дичь перелетела, а климат испорчен, указывает на дядю Ваню (Вайдотас Мартинайтис), его лысину, глаза, сердце. Естественная порча, которая происходит не только с землей, но и с человеком, неотъемлемой частью природы. Это уже намек на монолог дяди Вани о том, что из него мог получиться Шопенгауэр или Достоевский, силы, заложенные в нем природой, но не реализовавшиеся. Неслучайно поэтому Иван Петрович даже в сцене, где Серебряков рассказывает о проекте продажи имения, сидит на стуле с букетом, который он так неудачно намеревался подарить Елене. Он набрасывается на профессора с этим же букетом. Розовые лепестки разлетаются по всей сцене, как будто под порывом осеннего безжалостного ветра. Символический образ того, что произошло с дядей Ваней, его напрасной, никому не пригодившейся жизнью.

Мотив порчи человеческой природы, движения к катастрофе и угасанию постоянно возникает в спектакле. В образе Елены (Ирина Лавринович), например. В этой постановке она вовсе не гордая красавица. Она просто молода и свежа, романтична, но не сильно отличается от Сони (Раса Самуолите). Та просто опытной, на ней хозяйство. Астров не женится на ней не потому, что она некрасива, скорее — слишком обыденна, однозначна.

Финал — это смерть. Убирает мебель и задвигает панели Соня. Ее монолог “Мы отдохнем...” звучит уже практически из гроба, в который превращается опустевший старый дом, когда дядя Ваня в последний раз видит жизнь и солнечный свет. Эта работа — одна из наиболее сильных на фестивале.

Чеховская тема, возникшая, конечно же, в связи с широко отмечавшимся юбилеем писателя, нашла отражение еще в двух спектаклях. “Палате № 6” Димитрия Гочева (“Дойчес-театр”) и видеоинсталляции “Live Cherry Orchard” (“Живой “Вишневый сад”) по спектаклю финна Кристиана Смедса. Новизна проекта Смедса в том, что его играют только летом в одном из пригородов Вильнюса в естественных декорациях, обходясь без сцены и прочих театральных атрибутов. Так заявлена экологическая тема, будто бы перешедшая сюда из монологов доктора Астрова. Исчезающий крошечный сад, на который стремительно наступает город, производит тем более сильное впечатление, чем сильнее ощущаешь, что он — настоящий. Чтобы воссоздать пространство, организаторы повесили три экрана, и можно было наблюдать за происходя-

щим в разных уголках как бы online. Вот бежит из дома во двор Варя (Алдона Бендориюте), едут по лесу на велосипедах Петя и Аня (Ирина Лавринович), выходит Гаев (Юозас Будрайтис). Живые картины перемежаются с актерскими интервью, некоторые сцены повторяются несколько раз, но в иных вариациях.

“Палата № 6” же оказалась смесью чеховского рассказа с отрывками из его разных пьес — сумасшедшие изъясняются часто, как персонажи “Вишневого сада”, “Трех сестер”. Но этой глобальной метафоры больного мира на весь спектакль оказывается маловато. Беспорядочно перемещающиеся по огромной сцене персонажи под пристальным вниманием то поднимающихся, то опускающихся прожекторов время от времени собираются, чтобы сделать зарядку, но не могут удерживать внимание больше двух часов.

“Час, когда мы ничего не знали друг о друге” Виктора Бодо (Драматический театр Граца, Австрия) — пластическая постановка. Некий город, в котором происходит действие, больше похож на съемочную площадку. Комнатки-павильоны на колесах изображают кафе, офис, галерею, гараж, кухню, туалет. Персонажи попадают в комические и трагические ситуации, как оставшаяся без работы офисная служащая, буквально погребенная под бумагами в начале спектакля. Время от времени город накрывает звуковая волна пролетающего не то самолета, не то чего-то более серьезного. Впрочем, застывшие на короткое время жители тут же оправляются от страха и спешат по своим делам, сумасшедший электрик режет провода, неверный муж завлекает очередную незнакомку, мотоциклист сбивает жертву, происходит трогательная сцена с письмом, которое мать перед смертью в больнице, написала своей дочери, и т. д. Важно, что все это снимается некоей съемочной группой на камеру, а результат тут же демонстрируется на экране, отчего можно сравнить происходящее вживую с тем, что видно через оптику. Или показать замедленное действие — как мотоцикл сбивает мужчину или две теннисистки играют в мяч. Причем эффект достигается не благодаря камере, а разыгрывается актерами. Вся эта хаотическая, протекающая в безумном темпе и тесноте жизнь — такой срез современности, веселого безумия большого города.

Так, благодаря NET, московские зрители смогли погрузиться в единый контекст европейского театра, пространство обмена опытом и художественными идеями.

Ильдар Сафуанов

В поисках нового языка

Зимой на сцене Малого театра прошли очередные гастроли Татарского государственного академического театра имени Г. Камала. В гастрольную афишу вошли восемь названий. Все спектакли, кроме мольеровского “Тартюфа”, поставлены главным режиссером театра Фаридом Бикчантаевым за последние три года, в период между двумя гастрольными поездками в Москву¹. Таким образом, представленные постановки стали своеобразным отчетом театра о работе в последние годы.

Открывались и закрывались гастроли привычными для традиционного зрителя музыкальными спектаклями: “Молодые сердца” по пьесе классика татарской литературы Фатхи Бурнаша и “Диляфруз-гетаке” по пьесе крупнейшего современного драматурга Туфана Миннуллина. Однако уже из заголовка второго из этих спектаклей видно, что подход к постановке был не таким, как прежде. Театр ищет новые способы обращения с традиционным материалом, новые пути к сердцам современного, особенно молодого, зрителя, старается выработать новый язык для национального искусства сцены.

Зрители старшего поколения до сих пор помнят искрометный спектакль “Четыре жениха для Диляфруз”, поставленный еще в начале 70-х и долго не сходивший со сцены. Завязка в том спектакле основывается на том, что фотография сельской красавицы Диляфруз была опубликована в республиканском женском журнале “Азат хатын” (“Свободная женщина”), после чего девушка обрела невероятную популярность не только у односельчан, но и во всей республике: ее засыпали письмами с объяснениями в любви, предложениями руки.

В новой редакции популярной комедии фотография героини опубликована уже в “Плейбое”, и почему-то под именем Дженнифер. Только потом выясняется, что это ошибка: один из персонажей-“женихов” книжник Галим просто напутал, и на самом деле героиня ни для какого “Плейбоа” не снималась, а лишь похожа на ту самую Дженнифер. Это не мешает Диляфруз (Гузель Минакова) быть первой красавицей села и притом передовой телятницей агрофирмы (колхоза в прежней редакции).

Пьеса производит впечатление легкости: опытный драматург, задав характеры действующих лиц, хорошо умея описывать нравы, строить шуточный деревенский диалог, пожалуй, не испытывал проблем с написанием этой комедии, как и ее “римейка”.

Несмотря на это впечатление легкости и обилие буффонады, действующие лица спектакля предстают узнаваемыми типами. Все четверо женихов — а кроме Галима это бесшабашный “хулиган” Шакур (Ильдус Габдрахманов), самолюбленный пижон Исмагил (Радик Бариев) из

соседнего села и скромный парень Джамиль (Фанис Сафин), которого в конце концов и выбирает красавица, как будто ступили на сцену из настоящей татарской глубинки — настолько они живы и убедительны. Узнаваемы и женские образы — кроме красавицы Диляфруз это еще неумная активистка, пышущая здоровьем Сажида (Ляйсан Рахимова), на хлопотах которой и держится интрига: она и учит Диляфруз, как отвадить неугодных женихов, и в то же время подогревает интерес к девушке у каждого из парней.

Все участники спектакля прекрасно поют (композитор Хуснул Валиуллин). Следует отметить, что декорации Скороходова в этом и некоторых других (например, по пьесам Ильгиза Зайниева) спектаклях очень “театральны”, имеют несколько бутафорский вид. В то же время интересны костюмы действующих лиц: например, весьма реалистичный у Шакура и фантастический у Галима, носящего пиджак, испещренный пословицами и афоризмами на татарском и латинском языках.

Несколько проиграв первоначальному варианту в правдоподобности интриги (вместо реально возможного некогда снимка колхозницы в женском журнале теперь использована мистификация со снимком в “Плейбое”), спектакль режиссера Ф. Бикчантаева по популярной пьесе все же обрел вторую жизнь, обогатившись современными реалиями и энергией молодого поколения исполнителей.

Возможно, не случайно гастроли открылись музыкальной драмой Ф. Бурнаша “Молодые сердца”. Более двадцати лет назад довелось смотреть постановку этой пьесы, осуществленную замечательным, ныне покойным режиссером Празатом Исанбетом, с Зульфирою Зариповой и Асхатом Хисматовым в главных ролях. Спектакль был живым, гармоничным и смотрелся на одном дыхании. А. Хисматов в роли Хайретдина воплотил простодушного, благородного, очень привлекательного парня, а З. Зарипова подкупала скромностью и неброской красотой в движениях и в речи.

Сегодняшняя постановка осуществлена главным режиссером театра Фаридом Бикчантаевым силами его недавних студентов. На помощь молодежи брошены опытные актеры старшего по-

¹ О предыдущих гастролях коллектива (январь 2008 года) см.: “Современная драматургия”, № 2, 2008 г., с. 255.

колени Халим Джаялов, Наила Гараева и А. Хисматов, играющий теперь чувашского старика Исака, и лидер среднего поколения Искандер Хайруллин, который воплощает роль балагура Сайфуллы, друга главного героя.

Сюжет комедии бесхитроу: бедный деревенский парень Хайретдин (Ильнур Закиров), выросший без отца, любит красивую односельчанку Сарбиджамал (Гульчачак Гайфетдинова) и хочет на ней жениться, но девушка просит отложить свадьбу на осень, когда после сбора урожая жизнь станет чуть легче. Однако происходит это в 1914 году, и к осени всех парней из села забирают на мировую войну. Богатые же парни во главе с Галимжаном (Ирек Кашапов) сумели откупиться от армии и припеваючи живут дома. Галимжан с помощью друзей похищает Сарбиджамал и прячет ее в соседней чувашской деревне у старика Исака. На беду похитителей, как раз в этот вечер возвращаются с войны Хайретдин с Сайфуллой. Они освобождают девушку и с позором изгоняют похитителей.

Как отмечал режиссер, нынешняя постановка осуществлена впервые без купюр (напомним, что пьеса не только подвергалась цензуре, но долгое время — с 1937 по 1956 год запрещалась, когда автор был, наряду с другими деятелями татарской литературы и культуры, незаконно репрессирован). В результате восстановлены куски, бывшие в советское время рискованными: например, касающиеся тем революции, религии, межнациональных отношений (с теми же чувашами). С другой стороны, текст в новой редакции стал несколько тяжеловесным.

Правда, появились и психологически достоверные и интересные зарисовки быта: например, блестяще сыгранный Х. Джаяловым короткий эпизод с муллой. Постановка насыщена пением и танцами с живым оркестром (композитор Фуат Абубакиров, балетмейстер Салима Аминова). Сами актеры играют на музыкальных инструментах — скрипке (Илтазар Мухаматгалиев), а на тальянке играет даже одна из молодых актрис Резеда Шафикова.

Молодые актеры убедительно воплощают психологию сельской молодежи начала прошлого века, правда, в довольно узком диапазоне — устремления персонажей больше всего направлены на борьбу за право играть в брачные игры, на ухаживания; главная их деятельность — балагурство и шутовство. Особенно преуспел в комических номерах И. Хайруллин в роли Сайфуллы.

Режиссер постарался насытить каждую сцену действием, драматизмом, и в результате спектакль с совсем простым сюжетом удерживает внимание зрителей на протяжении двух часов.

Отметим, что манера поведения персонажей в исполнении нового поколения актеров зачастую приближена к привычкам современной, в том числе и городской, молодежи. Возможно, поэтому образам героев недостает харизмы, а весь спектакль оставляет ощущение фрагментарности: сцены, достоверно передающие образ минувшей

эпохи, чередуются с эпизодами, как будто происходящими вне времени и пространства, в некоторо-м сказочном, условно-фольклорном мире.

Поиск новых путей можно увидеть в спектакле “Кукольная свадьба” по мотивам произведений Гаяза Исхаки. Г. Исхаки был одним из самых многообещающих писателей-татар дореволюционной эпохи, переписывался с Максимом Горьким, который помогал молодому прозаику публиковаться в переводах на русский язык. Однако, как многие деятели национальных культур той эпохи, писатель активно участвовал в политической деятельности, был одним из первых татар-эсеров, не раз попадал в тюрьмы и ссылки. Занимался вопросами национального устройства России после Октябрьской революции, а в 1919 году эмигрировал за границу, жил в Германии и Польше, а с начала второй мировой войны в Турции. Только два десятилетия назад был снят запрет на публикации обширного литературного наследия писателя, который сразу вошел в ряды классиков татарской литературы.

Пьеса “Кукольная свадьба” написана драматургами Мансуром Гилязовым и Ризваном Хамидом преимущественно на основе рассказа Г. Исхаки “Девушка из шапочной мастерской (Камар Казанская)”. Авторы инсценировки были изобретательны не только в развертывании довольно напряженного сюжета, но и в оснащении произведения символикой. Главная метафора, давшая название спектаклю, — игрушечная свадьба больших, в человеческий рост кукол, разыгрываемая богатыми татарскими купцами как повод встретиться со знакомыми — партнерами и конкурентами. Спектакль и начинается с такого мероприятия в казанском доме купца первой гильдии Салим-бая (Азгар Шакиров). А смастерили кукол в своей шапочной мастерской вдова Карима (Рузия Мотыгуллина) и ее шестнадцатилетняя красавица-дочь Камар (Нафиса Хайруллина). Когда они попадают в дом к Салим-баю, чтобы показать хозяину, как управлять куклами, пожилой купец влюбляется в девушку, и в его голове вырывает коварная интрига. Он вынуждает своего должника, вдовца Гайни-бая (Айдар Хафизов), жениться на Кариме, а приказчику Вафе (Радик Бариев) поручает приударить за Камар, почаще появляться с ней на людях, чтобы девушку можно было ославить как легкомысленную.

Сильное впечатление оставляет сцена танца «заведенных» кукол, с их зловеще угловатыми, дергаными движениями (на самом деле кукольную пару играют живые актеры Ляйсан Файзуллина и Рамиль Вазиев, с которыми работал режиссер по пластике Наиль Ибрагимов). Этот странный танец, своего рода *dance macabre*, служит камертоном ко всему спектаклю, как бы предвосхищая сломленные судьбы героев.

В первой части спектакля разворачивается неспешное и добротное драматическое действо, напоминающее и “Судьбу татарки” Г. Ибрагимова, неоднократно успешно поставленную в этом же театре, и “Бесприданницу”.

После обстоятельной экспозиции стремительно развиваются катастрофические события: приказчик Вафа в самом деле ухаживает за Камар, молодые люди увлекаются друг другом, но и злые языки не молчат, распускают небывицы. Гайни-бай выживает падчерицу из дома. Казалось бы, ей одна дорога — в лапы к богатому Салим-баю, но девушка готова скорее умереть, чем стать игрушкой в его руках. Узнав же о предательстве любимого, уезжает далеко из дома — в Оренбург. Там попадает в зависимость от содержательницы публичного дома Наташи (Алсу Гайнуллина), работает в этом доме, заболевает дурной болезнью.

Между тем Салим-бай и Наташа, из-за которых произошло падение Камар, также терпят крушения: богатого купца облапошили и разорили его же бывшие должники Гайни-бай и Вафа, а Наташа разорилась из-за штрафов, наложенных на нее после выявления болезней у работавших на нее девушек. И Салим, и Наташа напоминают в финале персонажей горьковского “На дне”. Таким образом, достойные античной трагедии перипетии в судьбах действующих лиц оказываются следствиями их же собственных деяний.

Возможно, впервые в татарском театре появились шокирующие сцены мусульманской девушки, пьющей водку, обнажающейся по пояс. Другое новшество, которое может смутить традиционного зрителя, — обилие русской речи в диалогах, хотя представляется, что в татарской среде в описываемый период русский язык был мало распространен.

Итак, перед нами в значительной степени экспериментальная постановка. Неудивительно, что спектакль пока страдает неровностью, фрагментарностью: кажется, будто первое и второе действия склеены из разных произведений. Искусственной кажется сцена, в которой все купцы одновременно приезжают в Оренбург и являются в одно и то же “заведение”. И если опытный Халим Джалайлов уверенно справляется с диапазоном ипостасей своего героя — от купца первой гильдии до босяка, просящего работу грузчика у своего бывшего приказчика, то в игре молодых актеров переход от полной надежд юности к падению выглядит, пожалуй, излишне легким. Тем не менее образы воплощены ярко. У спектакля изобретательная, стилистически выверенная сценография (художник Булат Ибрагимов): например, застекленные шкафы, в которых в первом действии “живут” огромные, в человеческий рост куклы, в начале второй части превращаются в “витрины” обитательниц оренбургского “квартала красных фонарей”; густые облака, подчеркивающие обрушившиеся на героиню невзгоды, в финале превращаются в волны, по которым Камар утливает на плоту в поисках новой жизни.

Ф. Бикчантаев сам придумал музыкальное сопровождение. В спектакле нет ни одной песни. Было бы интересно включить какую-нибудь старинную башкирскую песню о судьбе девушки, тем более что действие происходит в Оренбурге.

Несмотря на неоднозначные решения, стремление к обновлению тематики и театрального языка делает этот спектакль серьезным шагом в росте национального театра.

В прежние годы одними из самых интересных спектаклей камаловского театра были инсценировки замечательных прозаических повестей “Судьба татарки” (по Галимджану Ибрагимову) и “Три аршина земли” (по Аязу Гилязову). Вот и пьеса “Женщины 41-го года с арбой” Заки Зайнуллина написана по материалам его полудокументальной повести “За холмами”.

В августе 1941 года, узнав, что мобилизованные на фронт односельчане уже долгие дни томятся и страдают от голода на сборном пункте на крупной железнодорожной станции, женщины села Стерлибаш, в Башкортостане, впрягаются в арбу, чтобы увидеть, возможно, в последний раз и досыта накормить своих мужей. Пожилой председатель колхоза Хади (Асхат Хисматов) не имеет права дать им лошадь — дает лишь справку, чтобы не придирались к ним в дороге представители властей.

Длинная дорога в шестьдесят километров растягивается на целый долгий летний день. Тяжесть ноши усугубляется тем, что одна из женщин — Миниямал (Ильсия Тухватуллина) взяла с собой младенца, а другая — Райхан (Миляуша Шайхутдинова) от рождения хромает.

Образ продолжительного и трудного пути через гористую степь режиссер Фарид Бикчантаев и художник Сергей Скоморохов создали весьма изобретательно. Используется вращающаяся сценическая конструкция из двух пересекающихся под углом плоскостей. Она, наподобие раскрытой книги, наклоняясь под тяжестью женщин с арбой то в одну, то в другую сторону, создает иллюзию взгорий; вереница женщин с их грузом то появляется из-за холмов, то как будто исчезает за ними.

По пути героини успевают вспомнить истории своих замужеств, самые яркие эпизоды довоенной жизни. Вот Сарвар (Гульчачак Гайфетдинова) вспоминает, как свекор Зайнулла (Габдельфарт Шарафиев) выгнал ее с молодым мужем Гайфуллой (Эмиль Талипов) из дому. Под влиянием второй жены, мачехи Гайфуллы, старик попросил молодых жить отдельно, выдав им на прощание небольшой, пуда на полтора, мешочек ржаной муки с полынным привкусом. И это несмотря на то, что весь год сын работал наравне с Зайнуллой. Отец молодой женщины, Черный Губай (Равиль Шарафиев), обращается за помощью к двум своим тезкам — председателю сельсовета Бамбыр-Губаю (Ильдус Ахметзянов), прозванному так потому, что в Первую мировую служил он бомбардиром, и старику Губайдулле (Ирек Багманов) — старшему брату Зайнуллы. Именем Советской власти старики заставляют Зайнуллу отдать сыну треть своего имущества.

Комизмом насыщена история замужества хромоножки Райхан, выросшей в зажиточной семье в мишарском селе Амирово (мишари традицион-

но считаются более шустрыми и предприимчивыми представителями татарского народа). В зимнюю стужу, в буран, в домик, где увечная девушка без сна коротает ночь с соседской бабушкой — Толстухой Гайшой (Алсу Гайнуллина), на единственный светящийся в деревне огонек приходит в поисках спасения заблудившийся молодой богатырь Минлебай (Минвали Габдуллин). Парень любит поест, а работающая Райхан умеет вкусно готовить. Девушка и смекалистая бабушка отогревают и откармливают замерзшего и изголодавшегося Минлебая, и настолько западает ему в душу эта забота, что, не обращая внимания на увечье, берет он трудолюбивую и миловидную хромоножку в жены.

Образы деревенских людей, порой чудаковатых, заставляют вспомнить рассказы Шукшина. Вот Саляхетдин (Искандер Хайруллин) по прозвищу Костровой. Его любимое занятие — ходить с лошадьми в ночное, разводить костры и печь в них картошку. Он и в сыне воспитал любовь к лошадям и уже берет мальчугана в ночное. А водитель единственного в селе грузовика Абдулла (Раиль Шамсуаров), даже остепенившись и женившись на бойкой Мунаваре (Алсу Каюмова), никак не избавится от репутации бабника.

...Лишь к вечеру усталые героини добираются до станции Раевка, чтобы только испытать горькое разочарование: поезд с мобилизованными только что отъехал в сторону фронта.

По композиции спектакль напоминает и “А зори здесь тихие” Бориса Васильева, и “Три аршина земли”, и где-то даже “У войны не женское лицо” Светланы Алексиевич. Подобные спектакли создавались и раньше, например, “Матери ждут сыновей” по драме Ахата Мирзагитова в Уфе и т. п. Театр много помогал автору в доведении произведения до сцены: в частности, замечательный, ныне покойный режиссер Празат Исанбет надоумил З. Зайнуллина написать по повести пьесу.

Это произведение — не просто “датский” спектакль к 65-летию Победы. Здесь нет победного и ура-патриотического пафоса, чередуются трагические и трагикомические эпизоды быденной сельской жизни времен коллективизации и предвоенных лет. Действие происходит в Башкирии, между Раевкой и Стерлитамаком, обычаи и повадки типичны для того региона.

Каждый эпизод наполнен человеческими судьбами, драматичен. Правда, показалось, что если бы “закадровый” голос пояснил, что почти ни один из мужчин, с которыми стремились на прощание увидеться героини, не вернется со страшной войны, эмоциональное звучание спектакля стало бы еще сильнее.

Разумеется, нельзя сказать, что молоденькие актрисы вполне достоверны в ролях сельских простушек и полностью “наработали” в воплощаемых ролях жизненное содержание. Однако, играя рядом с такими опытными мастерами, асами театрального искусства, как Равиль Шарафиев, Асхат Хисматов, Ирек Багманов, Халим Джа-

лялов, Зульфира Зарипова и Алсу Гайнуллина, они приобретают необходимые для таких сложных работ опыт и общение. Поэтому представляется, что спектакль и еще будет расти и на некоторое время останется важной вехой в развитии театра.

Комедию Мольера “Тартюф” поставил живущий во Франции представитель известной российской династии Николай Струве в рамках года этой страны в России. Н. Струве — актер театра и кино и одновременно переводчик русской литературы. Это одна из его первых работ в качестве самостоятельного режиссера, и надо сказать, что спектакль удался, получился весьма внятными: Искандера Хайруллина в роли Оргона и Фаниса Зиганшина в заглавной роли.

Декорации, как обычно в современном французском театре, предельно просты: занавески и ширмы, белые деревянные стулья, таков же стол, принимающий важное участие в событиях. Костюмы — современные. Оргон — характерный представитель скорее среднего класса, чем аристократии. Он, возможно, менеджер или чиновник: одет в тройку, постоянно ходит с солидным кожаным портфелем, в дорогих очках. Его мать, госпожа Пернель (эту роль остроумно воплощает ветеран сцены Халим Джалялов), одета, как подбавляет богатой пожилой даме: костюм и шляпка в розовых тонах, дорогая сумка из светлой кожи. И сын, и мать оказались не готовы к тому, что на свете есть проходимцы и лицемеры, ни единому слову которых нельзя верить. Очарованный красивыми словами, Оргон отдает Тартюфу все свое имущество, и если бы не вмешательство короля, то семейство оказалось бы просто выброшенным на улицу. В это даже начинаешь верить, настолько достоверно создает Рамиль Вазиев образ сладкоречивого судебного пристава Лояля. За елейными речами этого персонажа скрывается жесткая, беспощадная хватка самодовольного и корыстолюбивого чиновника, вершашего судьбы людей.

Сложнейшая роль Тартюфа доверена молодому актеру Фанису Зиганшину. Он показал в этом герое не простого лицемера и обманщика, из безродного мошенника превратившегося в тирана, овладевшего душами доверчивых людей, а фанатика, который сам поверил в свое предназначение повелевать людьми, овладевать не только их душами, но и имуществом и даже женами. Даже в момент ареста персонаж не снимает своей личности, сохраняет своеобразное достоинство абсолютно уверенного в себе мерзавца — существа, стоящего по ту сторону морали, добра и зла. Достойное воплощение бессмертного образа, после создания которого Мольер стал злейшим врагом церквников. Игра Ф. Зиганшина в этой роли убедительно показывает, насколько актуален тип Тартюфа во все времена.

Значительная доля гастрольных спектаклей — три из восьми — поставлена по текстам молодого актера театра Ильгиза Зайниева. (Всего в театре

идет сразу четыре пьесы этого автора.) На гастролях предполагалось показать две, но в последний момент было решено заменить спектакль “Ружье” по пьесе Зульфата Хакима (о борьбе сельского милиционера с коррупцией в районе) на лирическую комедию И. Зайниева “Запоздалое лето” (в буквальном переводе — “Дедовское бабье лето”) в постановке Фарида Бикчантаева. Это дало возможность выступить на московской сцене крупнейшему татарскому актеру Ринату Тажетдинову, участие которого в гастролях поначалу не планировалось. Он играет почтальона, одного из соседей по подъезду 70-летней Халимы Амировны (Наиля Гараева) — привлекательной старушки, бывшей костюмерши оперного театра. Роль другого соседа — горячего и решительного отставного милиционера — исполняет Равиль Шарафиев. Нашлись роли и для других признанных ветеранов труппы: Ирек Багманов играет престарелого математика, по рассеянности перекрывшего теорему Пифагора; Азгар Шакиров — бухгалтера на пенсии, любителя-певца. Все эти старики влюблены в Халиму Амировну и пытаются удержать ее от отъезда вслед за дочкой и внуком в далекий Владивосток. Уже в первом действии спектакля есть “ружье”, которое “стреляет” в финале. Это — внучка математика Алия (Нафиса Хайруллина), печальная 16-летняя девочка-подросток в черных одеждах, которая постепенно оттаивает после знакомства с внуком Халимы Аленом (имена в пьесах И. Зайниева как на подбор — экзотические и звучные). Ален (Эмиль Талипов) влюбляется в нее, и вся семья решает, на радость дедам-соседам, сдать билеты и остаться. Этот спектакль и драматургия И. Зайниева вообще продолжают старую традицию театра ставить непритязательные “лирические комедии” (раньше много таких пьес писал, например, Хай Вахит), вытягиваемые талантливыми эксцентричными, импровизирующими актерами.

В спектакле “Люстра” режиссера Ф. Бикчантаева по пьесе того же И. Зайниева “первую скрипку” играет Зульфира Зарипова, воплощающая роль инвалидки Флеры, которая мечтает выдать свою сорокалетнюю дочь Эльфу (Люция Хамитова) замуж за нового соседа, разведенного Марса (Илтазар Мухаматгалиев). В спектакле хорошо обыграны детали, предметы — сама люстра, ставшая поводом для знакомства, жесты — стучание молотком по полу, вставание Флеры с коляски в патетические моменты... Прекрасно переданы мудрость, такт, чувство юмора Флеры — эти качества пожилой женщины помогли обрести личное счастье ее миловидной, но великовозрастной дочери.

Персонажи “музыкального приключения” под

названием “Дитя” (автор И. Зайниев, режиссер-постановщик Ф. Бикчантаев, композитор Резеда Ахиярова) — дворовые собаки, кошки и даже попугай по имени Алехандро (Ильнур Закиров). В этом спектакле театром использован опыт предыдущей успешной постановки по пьесе Георгия Хугаева “Черная бурка”, тоже представлявшей собой нравоучительную притчу, где животные оказываются мудрее и благороднее людей. Правда, в новом спектакле, предназначенном в том числе и для просмотра детьми, допущены небрежности: довольно много реплик произносится по-русски, попугай из португалоязычной Бразилии назван испанским именем.

В целом можно сказать, что произведения молодого драматурга предоставляют удачный материал для игры актеров, в том числе старшего поколения, а своей легкостью, мягким юмором и не слишком навязчивым морализаторством способствуют сохранению популярности театра среди традиционной публики, воспитанной на лирических комедиях Хая Вахита, Туфана Миннуллина и других выдающихся мастеров.

Когда в восьмидесятые годы молодые тогда Асхат Хисматов и Зульфира Зарипова блистали в “Молодых сердцах”, думалось, что они выдвигнутся в ряды лидеров труппы. Так и произошло: теперь они ведущие актеры театра. Не увядают и ветераны Ринат Тажетдинов, Равиль Шарафиев, Наиля Гараева, Алсу Гайнуллина, Ирек Багманов, Халим Джалалов, Азгар Шакиров и другие. Обрели опыт и мастерство представители среднего поколения Венера Шакирова, Ляйсан Хамитова, Искандер Хайруллин и другие. Подрастают молодые таланты Ильнур Закиров, Гузель Минакова, Гульчачак Гайфетдинова, Нафиса Хайруллина и другие. Поэтому за будущее труппы, за актерское мастерство можно не беспокоиться.

Разумна репертуарная политика театра. Наряду с национальной классикой, представленной комедиями и музыкальными драмами, а также лирическими комедиями, призванными удержать и преумножить зрительскую массу, находят место на афише и экспериментальные постановки вроде “Тартюфа”, где актеры имеют возможность овладеть элементами нового театрального языка, и масштабные, насыщенные глубоким социальным содержанием инсценировки вроде “Кукольной свадьбы” и “Женщин 41-го года с арбой”. Это показывает, что театр не остановился в своем развитии и будет и впредь одним из флагманов духовной жизни не только столицы Татарстана, но и всего татарского народа. Дело осталось за драматургами — ведь изменяющаяся жизнь требует своевременного и в то же время глубокого осмысления, обсуждения острейших проблем — как современных, так и вечных.

Мастерская

Владимир Забалуев, Алексей Зензинов: “Новая драма” — главное в нашей культуре”

Беседу ведет Светлана Новикова

Забалуев и Зензинов — оба из Костромы, учились на одном факультете — историко-педагогическом. После института Забалуев год проболтался, самоопределялся — думал поступать во ВГИК, но тогда не решился. Работал лаборантом в институте, а годом позже поступил в Костромской пединститут, где уже учился Леша. В пединституте из студентов готовили не просто преподавателей истории и обществоведения, а делали упор на подготовку организаторов, сейчас бы сказали — менеджеров. В дипломах: “Учитель истории и обществоведения, методист по воспитательной работе”. После распада империи кем только не работали выпускники института: один — советником президента, двое — замминистрами, были среди них руководители фирмы ритуальных услуг, председатели совета директоров одного из столичных банков. Многие уходили в политику. Вся костромская партийная элита — выпускники историко-педагогического факультета. Во всех партиях состояли.

— Интересно, когда один курс — и в разных партиях. Дружбе с однокашниками это мешало?

А. З. Нисколько. Все сводилось к показательно-ритуальным выступлениям, на заседаниях местной Думы били себя в грудь, а потом все весело садились за один стол на банкете.

В. З. Политика — это игра. Все рассчитывают друг друга обмануть, но кормятся из одной кормушки. Все это люди “одного котла”.

А. З. Этот цинизм, который был в России в конце 80-х — начале 90-х, позволил нам не пойти по балканскому пути, не превратиться в Югославию.

— **А сейчас где вы работаете?**

А. З. Я редактор на НТВ. Раньше ездил как корреспондент ОРТ, потом — Первого канала по регионам Центральной России.

В. З. А я два года назад уволился, теперь фрилансер. До этого работал десять лет в Фонде эффективной политики. ФЭП консультировал Кремль. С одной стороны, это был мой способ финансово выжить после кризиса 98-го года. С другой — возможность избавиться от каких-либо иллюзий насчет политиков. Карьеру я там сделать не мог, потому что не хотел переступать через определенные этические нормы, просто сидел на обработке информации.

— **Ваш тандем поразителен: он существует много лет, вы пишете вдвоем и пьесы, и прозу, и публицистику. Поделитесь: как могут работать соавторы, тем более проживая в разных городах?**

А. З. По моей версии, вдвоем работать гораздо легче. Если не очень понимаешь, куда вырулит текст, можешь взвалить решение на второго человека. И он, с незамыленным взглядом, как правило, помогает — дает новый поворот. Это очень выручает. Можно спросить: а как же совместимость — психологическая, идеологическая? Ведь даже хорошо друг друга знающие люди — и те часто расходятся в оценках. Но у нас с Володей за все годы принципиальных мировоззренческих разногласий не возникло ни разу. Мы учились на одном факультете, и это заложило общее отношение к миру, к людям, к обществу. Могли быть разные эстетические пристрастия — скажем, фильмы и романы, которые мне очень нравятся, а Володе не нравятся совершенно, и наоборот. Но всегда находилась какая-то начальная точка, откуда мы шли разными маршрутами и, в конечном счете, приходили к одной цели. И это очень интересно: продвигаешься параллельно, а приходишь к аналогичным результатам.

— **А как делится работа, кто предлагает тему, идею?**

А. З. По-разному. Нашу кухню мы не раскрываем.

В. З. Сейчас многие работают командой. В новой драме многие вещи создаются группой авторов, кто главный — не всегда понятно.

— **Так это верbatim, он и предполагает командную работу, а у вас же не только верbatim.**

В. З. Вспомните спектакли Миши Угарова, над ними, как правило, работали сразу несколько человек: Руслан Маликов, Саша Варганов, Таня Копылова, Марат Гацалов. Люди разного возраста, из разных мест пришедшие, занимаются коллективным творчеством. Думаю, в этом есть момент эпохи. А мы с Алексеем, мало того, что учились в одном институте, еще работали вместе в лагерях пионерского актива. Там мы и почувствовали, что одинаково воспринимаем факты. Был такой момент: вожатская пьянка в медпункте, и вдруг в разгар ее вошел ребенок, который, естественно, ничего не понимает... Картина! А мы тогда увлекались Кортасаром. И мы стали представлять, как это можно описать. И оттуда все пошло.

— **Вы познакомились в пединституте?**

В. З. Даже раньше, чем поступили: оказалось, еще в школе ходили в один астрономический кружок. Выяснилось это случайно, а по-настоящему сошлись уже студентами.

— **Тогда и образовался тандем?**

В. З. Да. Начали писать рассказы про лагерь, про пионеров. Шесть наших рассказов вышли книжкой, в 95-м напечатали роман, а в 99-м нам стало ясно, что сейчас настоящая литература — это драма. Мы написали “Поезд 666”, а потом пошли другие пьесы. Критик Гриша Заславский, можно сказать, пинками загнал нас в журналистику: мы написали для “Русского журнала” первые две статьи и вошли во вкус. Так и продолжили работать вдвоем: пьесы, сценарии, статьи. Вот прозу стало писать трудно — для нее нужно состояние длительной внутренней расслабленности, а с этим сейчас проблемы.

— **И все-таки, как начинается работа над пьесой? Кто из вас застрельщик?**

В. З. Каждый может начать, другой продолжит, это не так важно, потому что есть понимание, что мы хотим получить на выходе. В этом у нас нет разногласий. А сам метод — как игра в пинг-понг: туда подача, сюда подача. И что жили в разных городах, это даже в чем-то плюс. Работать с глазу на глаз постоянно, как, например, братья Стругацкие, психологически утомительно.

А. З. Все резко упростилось с появлением Интернета, года с 99-го. Как он появился — мы сразу поняли, что дистанция исчезла, можно работать в реальном времени, находясь в разных городах, даже странах.

— **Оба вы по образованию историки...**

В. З. Да, с истфака Костромского пединститута. Мы — книжные мальчишки. Потом Леша закончил факультет киноведения ВГИКа, а я пошел в аспирантуру, занимался германистикой. Защитил диссертацию.

— **По какой теме?**

В. З. “Интеграция католической партии центра в политическую систему кайзеровской Германии в 1898—1914 гг.”

— **И цикл “Русь немецкая” — продолжение ваших исторических интересов?**

В. З. В каком-то смысле.

А. З. Как люди, воспитанные в советское время, мы понимали, что история — это колоссальное поле аллюзий. Есть огромное количество намеков, ассоциаций, которые можно вытаскивать. И можно на историческом материале открыть сегодняшним ключом проблемы, оставшиеся от прошлого.

В. З. Правда, сейчас история — не совсем та, что была в советское время. Не то что “Иван Грозный” у Эйзенштейна. Сегодня история ближе к жанру фэнтези.

— **Писатели подходят к историческому произведению с разных позиций. Одни скрупулезно реконструируют факты. Для других, как, скажем, Фейхтвангера, реальная история — повод обратиться к темам, актуальным сегодня. А для вас?**

В. З. Для нас скорее второе. Это возвращение к греческому пониманию истории, к той точке существования, где кончаются боги и начинается собственно человеческое существо-

вание. Фактографический подход — жанр, уже умерший в жизни и литературе. Задача создать исторически достоверное художественное произведение неактуальна. История сегодня — повод для художественного высказывания о современности, которое направлено на будущее.

А. З. У Алексея Варламова в серии ЖЗЛ есть ряд биографических романов: “Распутин”, “Алексей Толстой”, “Пришвин”, “Грин”, “Булгаков” — художественно-литературный мир России начала XX века. Почти все герои тесно связаны друг с другом и биографически, и творчески. И это не жизнеописание в чистом виде, а попытка через него высказать свои взгляды, оценить жизненный путь. Как у Фейхтвангера.

— **Я думаю, Фейхтвангер позволял себе сильно отходить от факта.**

А. З. Да — ради идеи, которая его волновала.

В. З. История — это миф. Как человек, долгое время занимавшийся исторической наукой, я понял, что существуют всего лишь разные точки зрения. В странах с устоявшейся политической традицией существует негласная “сухаревская конвенция” о том, что считать исторической правдой. У нас в этом смысле истории сегодня не существует. Слишком велика поляризация, практически нет точек соприкосновения.

— **У Ольги Михайловой есть давняя идея: создать исторический театр и играть спектакли в исторической среде, в аутентичных декорациях. Например, в Коломенском.**

А. З. Идея прекрасная, но не думаю, что этот исторический фон так уж обязателен. Фактура не должна перевешивать. Архитектура как застывшее высказывание может быть сильнее, чем высказывание вербальное. Зрители проникаются пространством, оно становится важнее того, что разыгрывает театр. Я был на фестивале “Голоса истории” в Вологде, там как раз играют на Архиерейском подворье, или, как говорит народ, в кремле. И *среда* становится важнее того, что играют. Исключением для меня стал греческий площадной театр. Он привез “Ромео и Джульетту”. И играл не в кремле, а на площади перед собором. Они настолько оторвались — вывели глотателя огня, ходили на огромных ходулях. И это было мощнее, чем вывести на фоне кремля одетых в аутентичные костюмы героев русской истории.

В. З. Вообще, эпоха историко-костюмного театра прошла. Костюмная драма как жанр, на мой взгляд, устарела.

— **Но не в кино.**

В. З. Но и там того резонанса, который вызывал “Спартак”, “Клеопатра”, старые “Триста спартанцев”, уже не будет.

— **Я предлагала на одной студии исторический сюжет. Мне сказали: “Что вы, это дорого!”**

А. З. Пожалуй, потребность в костюмной драме, вариант экранизации (вроде того, что делают англичане и французы) есть, этот рынок существует. Но он требует огромных затрат.

— **У вас исторический срез только в трилогии “Русь немецкая”**

В. З. Еще есть пьеса “Маринка и мужики”, про небезызвестную Марину Мнишек.

— **Где ее можно посмотреть?**

В. З. Текст — в Интернете, в библиотеке театра “У паровоза”. Была читка в “Театре.doc”, до спектакля дело не дошло.

— **Когда-то, в рамках своей Лаборатории новой пьесы, я сделала вечер исторической драмы. Читали “Мазепу” Ольги Михайловой и “Аскольдов Дир” Курочкина. Был такой взрыв, споры... Один зритель обвинил авторов в националистических выпадах (совершенно, на мой взгляд, неоправданно), хлопнул дверью и ушел. Интересно выступили историки. Это был очень полезный опыт. А ваш собственный интерес к исторической драме — в каком направлении он мог пойти, если бы продолжали?**

В. З. Вероятно, в направлении Шекспира. Насколько историческими можно считать его пьесы? История там лишь повод для зрелища с финальным моралите. Реконструкция эпохи — задача скорее техническая, чем художественная. Такой подход, например, вряд ли поможет художественно отобразить Великую Отечественную войну. Мне кажется, традиционные жанры — батальный фильм или тыловая драма — здесь уже не сработают. А коротенький

фильм-аниме “Первый отряд”, выдержанный в жанре фэнтези, при всех его недостатках дает возможность пережить происходящее там, как нечто свое, собственное.

— **Вижу, “пепел истории” еще стучит в ваши сердца. У вас есть замысел?**

В. З. Да, у нас идея пьесы о падении Константинополя. Стало понятно, что тема сейчас очень интересна. Это история про нас, про каждого, про том, что нас ждет впереди.

— **Константинополь передал византийскую традицию Руси. А сейчас вы можете предугадать, кому мы передадим культурную эстафету?**

А. З. Но Константинополь передал не только Руси, а еще и мусульманской Турции.

В. З. Можно сказать — поделил поровну.

А. З. Причем Турция в определенное время оказалась более веротерпимым государством, чем христианские страны, ее современники. В Турцию стекались богатства, культурное наследие — люди, идеи. Блистательная Порта стала в каком-то смысле продолжательницей Византии. Не одна Россия все вобрала.

В. З. Русское государство, приняв на себя миссию Третьего Рима, унаследовало пышность византийских императоров. Но и Порта на время стала продолжательницей Константинополя. Сложился тюрко-славянский конгломерат. Враги-победители тоже унаследовали свою долю. Часть культурной миссии взяла Порта, часть — арабы. А если пытаться прогнозировать на будущее... может быть, Латинская Америка возьмет, не знаю. Процент христиан в Европе уменьшается. Число католиков в Германии сократилось вдвое.

— **Почему?**

В. З. Идет процесс вымирания коренной нации и прирост населения за счет приезжих. Весь прирост христиан в мире идет исключительно благодаря Африке и Латинской Америке.

— **Для России сейчас острейший вопрос — национальное самоощущение. Вы на эту тему как-то отзываетесь?**

В. З. У нас была небольшая пьеса “Смог”, ее играли в “Кабаре.doc”, которым руководят Гриша Заславский и Оля Михайлова. Там космическая станция, космонавт (наш) и астронавт (американский) летят, а Москва затянута смогом. Настолько густым, что фильмы смотрят через телевизор, вмонтированный в глазной хрусталик, а жены понимают, с кем они лежат в супружеской постели, только на ощупь. Это писалось в 2002 году, в пору первого московского смога. А в финале вся Земля совершает намаз, поскольку вся стала мусульманской.

— **А что за сюжет будет в вашей “византийской” драме?**

А. З. Мы взяли очень интересную историю. Судьба Великого Дуки (сейчас бы эту должность назвали “премьер-министр”), который сказал: лучше турецкий тюрбан, чем папская тиара.

— **Это какой год?**

А. З. 1453-й. Нужно было сделать выбор, что важнее: сохранить самобытность или пойти на союз с Ватиканом. Византия тогда подписала унию. Считалось, что произошла интеграция с Западом.

— **Любопытно, что Турция при Ататюрке интегрировалась в Запад и восприняла европейские традиции, турчанки получили право выбора в начале XX века, раньше француженок.**

А. З. Да, в свое время они были впереди европейского прогресса. Полезный урок: как за счет частных уступок удалось сохранить что-то важное. У турок было правило: если город осаждали, ему предлагали добровольно сдаться. Если город принимал капитуляцию, ему оставляли храмы, право совершать богослужения, а если сопротивлялся — начиналась осада, его разрушали. Какие-то районы Константинополя сумели сепаратно сдаться, когда город уже пал и его судьба была решена. Спустя сто лет находили свидетельства, подтверждающие добровольную сдачу, и потому храмы, там расположенные, сохранились за христианами.

— **Как вы смотрите на ситуацию с мечетями в Европе, когда основная нация против строительства?**

В. З. Борьба против минаретов и хиджабов — это откат в сторону классического европейского национализма нового времени. Политика мультикультурности и толерантности в За-

падной Европе привела к тому, что основные нации чувствуют себя ущемленными.

— **В московских школах тоже есть проблемы: в одном классе учатся представители разных диаспор, они конфликтуют с русскими. Школа отражает большой мир. Как с этим быть?**

В. З. Мне кажется, ситуация неразрешима в рамках прежней культурно-политической парадигмы. Коренное население оказывается у себя на родине на положении меньшинства. Пришедшие более активны, сплочены, пассионарны. И они начинают утверждать собственные культурные нормы.

— **Я недавно вернулась из Штатов. В Нью-Йорке сейчас хорошо — там практически нет межнациональных и этнических проблем. Он многонационален, никто не ущемлен в правах. И преступность там упала, в городе спокойно.**

В. З. В свое время в США были негритянские бунты в городах, когда громили полицейские участки. Сейчас поводов для этого нет — проводится политика преференций в пользу ранее угнетенного национального меньшинства. И точно так же, в особенности в южных штатах, идет процесс прихода во власть латиноамериканского меньшинства. Америка стала практически двуязычной страной, президенты США учат испанский. И речь идет не об одной только Америке. Плавно и незаметно для остального мира далекие от Индостана территории становятся де-факто индийскими. Помимо Индии и Пакистана индийское население преобладает в таких государствах, как Фиджи, Суринам, Барбадос. Когда-то европейцы колонизовали полмира. Сегодня идет обратный процесс. И те же христиане сотнями тысяч бегут из Ирака и с Ближнего Востока.

А. З. Похожий процесс происходил в древнем Риме. Императорами становились чужаки — выходцы из племен, сделавшие карьеру на военной службе. Не требовалось быть гражданином Рима, главное — служи империи, признавай культ гения императора. А исповедовать можешь любую религию.

— **В дореволюционной России мусульмане имели право не работать в свои праздники, соблюдать ритуалы. Империя уважала чужие религиозные взгляды. Не дозволялся только переход из православия в любую другую конфессию или религию.**

А. З. Естественно, прозелитизм любая религия не поощряет.

— **А как сейчас быть, когда такое обострение, конфликты на улицах?**

В. З. В позднем Риме, перед падением империи (II, III, IV века) тоже был кризис, аналогичный современному кризису общества потребления. Распространился гедонизм — люди предпочитали жить в свое удовольствие, женщины не хотели рожать. Духовный кризис сильнее сегодняшнего. Там ведь уже был такой уровень комфорта, которого Европа достигла только в XIX веке: работали мануфактуры, был изобретен унитаз.

— **Каменные дома достигали 10 этажей, причем половина этажей под землей...**

В. З. Да, была высокая цивилизация, которая пала из-за гедонизма. Гедонизм уничтожил цивилизацию.

— **Распад империи вследствие потери глобальной цели?**

А. З. Да! Удовольствие можно получать в одиночку. Великая цель, великая держава для этого не нужна.

— **Как у многих с Интернетом. Он дает удовольствие контакта, связи с человечеством, но толкает к одиночеству.**

В. З. Идеальная имитация жизни. Комфортное существование за клавиатурой и свобода от необходимости менять грубую реальность.

— **Современное балканское искусство подтвердило старую истину: острые социальные конфликты плодотворны для искусства. Они хороши не для творцов, а для произведений. У нас тоже должны сейчас появиться пьесы — отклики на страшные события, такие, как столкновение на Манежной площади и другие.**

А. З. До недавнего основной конфликт был связан с вопросом: все ли дозволено на пути личного преуспевания? В начале 90-х нам дали новый вектор: все вроде бы в равных условиях — стройте свою карьеру, накапливайте богатства, стремитесь жить лучше. И что же будет

дальше?

В. З. Получилось по Давиду Самойлову: “...нету их — и все разрешено”.

А. З. А дальше вот что: скрытая гражданская война — стихийная и повсеместная. Не класс на класс, не народ на народ — но сколько покойников! У каждого из нас осталась пара могил, в которых лежат люди, умершие в период начального накопления капитала, в 90-е, не своей смертью. У меня двоих близких людей убили из-за квартиры. Однокурсника застрелили у подъезда.

В. З. Лешу самого грабили, предварительно оглушив. У моей институтской преподавательницы муж повесился, его могилу тоже можно туда записать. Он начал бизнес, его кинули. И список можно продолжать...

А. З. В страхе перед повторением этого все нулевые годы были реакцией на 90-е, когда все чувствовали, что само твое существование — под сомнением. От этого экзистенциальный страх.

— **В 90-е люди пытались встроиться в новые условия, некоторые начинали бизнес. Главное было — выжить. А в нулевые уже отстаивали достигнутое, достраивали свой уютный мирок. Генеральная линия — личное накопление.**

В. З. В нулевые годы рисков стало меньше. После кризиса конца 90-х бизнес-элита согласилась отдать власти часть своих сверхприбылей в обмен на политическое прикрытие. В 90-е они наживали капитал — в нулевые стали тратить. Лояльность населения была куплена путем перераспределения части доходов от нефтяного бума.

— **Как сказались это на тематике пьес, вообще на драматургии?**

А. З. Замечательно. Во-первых, возникло чувство противовеса. Появилось желание противопоставить нечто сытому гламурному шоу, искусству витрины супермаркета. В шоу тебя обслуживают, делают приятно. Антуражем, лицами, голосами. Сейчас есть возможность высказывания за пределами этого поля.

— **В 90-е был поток пьес “грязной подворотни”. Зритель чувствовал себя вымазанным, его опускали ниже плитуса.**

В. З. Из этой “подворотни” чуть позже вышла “новая драма”. Она и стала в нулевые главным направлением искусства — и в театре, и в кино. Из “новой драмы” нулевых вышли такие лидеры кинопроцесса, как Серебренников, Звягинцев, Вырыпаев, Костомаров... “Новая драма” стала феноменом не только театра, но и искусства вообще. На этой площадке происходило главное в нашей культуре.

— **На площадке документального театра?**

В. З. Если под площадкой понимать сцену, то на нескольких: “Театр.doc”, Центр драматургии и режиссуры Казанцева и Рощина, “Практика”, Центр Мейерхольда, площадки в Тольятти, “Коляда-театр” в Екатеринбурге, “Свободный театр” в Минске... Начала складываться независимая сетевая структура, пошли читки. Мне кажется, читки стали кровеносными сосудами, через которые пошел ток новой культурной жизни.

— **Еще в 90-е, на первых “любимовских” читках, стала ощущаться потребность регулярных публичных драматургических сборищ. Чтобы не ждать год, а сразу собраться, послушать пьесу и поговорить. Тогда я начала Лабораторию новой пьесы, и первые читки (в театре Погребничко и в редакции “Современной драматургии”) делали сами авторы. И оказалось, что это интересно не только пишущим пьесы — ко мне ходили самые разные люди. Так началось осознание потребности в новой драме.**

В. З. Читка — полноценный театральный жанр, часто она получается даже интереснее спектакля. И не только театральная — не зря сейчас появился фестиваль “Кино без пленки”. Поэзия тем временем ушла в солипсизм, литература — либо в толстые журналы, либо в коммерцию. Утратилась связь между автором и зрителем. Непонятно, что и для кого производится.

— **Совсем недавно прошла акция “Читательская премия Имхонета”. Читателям предложили выбрать понравившихся писателей и даже оделить их деньгами. В лидерах — Михаил**

Шишкин и Захар Прилепин, затем Юлия Латынина, Игорь Куберский, Дина Рубина, Андрей Волос, Линор Горалик, Борис Стругацкий.

В. З. Ну что ж, понятно: все смешалось в доме... Сказалась специфика интернет-аудитории. Нет Бориса Акунина, Пелевина, Дмитрия Быкова, Сорокина.

— **Мне жаль, что там нет Ольги Славниковой — одного из самых интересных авторов.**

А. З. Проголосовали люди, активно обсуждающие новинки литературы в Интернете. Интересно, какой бы получили результат, если бы им предложили выбрать лауреата-драматурга.

В. З. А было бы неплохо помочь драматургам. Рубль, вложенный в драматургию, — это реальная помощь культуре в целом.

— **Вы противопоставляете драму прозе?**

В. З. Культура делается сегодня не в прозе. Когда через пятьдесят или сто лет будут говорить о нашем времени, назовут вещи, которые сегодня звучат на читках. Основные культурные процессы происходят там.

— **Несмотря на то, что армия книгочитателей больше, чем театральных зрителей?**

А. З. Не в количестве дело: читатели романов Шишкина не определяют культурный процесс.

В. З. Я согласен с теми, кто считает Пелевина и Сорокина главными писателями постсоветского периода (писателями — в традиционном, книжном понимании слова). Но они для меня вторичны, по отношению к тем же братьям Стругацким. Творчество Сорокина, например, — дайджест всей советской литературы позднего застоя. Филологически блестящая проза, но эмоциональная связь с объектом отражения у него напрочь отсутствует.

— **А Пелевин?**

А. З. По его книгам можно проследить, как менялся язык, что становилось предметом пародий, издевок. Хорошо схвачена мнимость жизни, симулякры.

В. З. Безусловная заслуга Пелевина и Сорокина — они вдвоем дали язык постсоветскому времени. Помните фрагмент из романа “Чапаев и пустота”, где два братка у костра рассуждают на тему расстрела внутреннего парламента внутренним президентом? Вот где звучит эпоха! Они оба ее отразили, не одним бисероплетением занимались. Но в более широком смысле Пелевин с Сорокиным поедали труп советской эпохи. И когда с нею покончили, им, по большому счету, оказалось нечего сказать.

— **А кто из поэтов отражает нынешнее время?**

В. З. Не совсем нынешнее, но для меня прорывом из классической российской и советской поэзии остается Вера Павлова. В театре “Практика” был поэтический вечер с ее участием: впервые на языке поэзии со мной говорила женщина, обладающая телом, способная его слышать. Интересно, что в нашей культуре женщины о сексуальности лучше пишут — значительно радикальнее и свободнее, чем мужчины.

— **Мне больше нравятся стихи Лены Исаевой. Она тоже лирический поэт, ее переживания женские, но не только телесные, а душевные. Круг ее тем шире.**

В. З. Лену Исаеву я очень люблю и как человека, и как автора. Традиционно российские женщины-поэты конкурировали с поэтами-мужчинами на их территории. Исаева, как мне кажется, первой ощутила женщину как просто человека, не пытаясь завоевать призы в мужских играх. А Вера Павлова просто круче всех поэтов-мужчин.

— **Но она же пишет исключительно о себе!**

В. З. А о чем писал Овидий в “Искусстве любви”? Он тоже писал о своей судьбе. А вы сходите в “Практику” — там на основе того поэтического вечера поставлен интересный спектакль. Пять актрис играют Веру Павлову.

— **Что это за жанр? Поэтический театр?**

В. З. Да, поэтический театр. Поэтические вечера — это ноу-хау “Практики”. На мой взгляд, поэзия сейчас наиболее адекватна именно в устной форме. Стихи Родионова, Емелина, даже Воденникова выигрывают, когда их воспринимают на слух. Поэтические вечера в “Практике” — это не публичное чтение стихов, это именно поэтический театр.

А. З. Емелин остается в первую очередь политическим поэтом. Он на все события откликается.

— Я видела многие его выступления в “Кабаре.doc”, где и поют, и стихи читают, и пьески разыгрывают, и зрителей втягивают в разговоры — и все с иронией, с юмором, сшитое на живую нитку. Как вы относитесь к этой форме?

В. З. Очень хорошо относимся. Возникает живой диалог, и ты участвуешь в нем, видишь сиюминутную реакцию.

— Как вы считаете, “новая драма” не исчерпала свой ресурс?

В. З. Есть некоторое ощущение завершенности круга.

— Возврат на свои позиции?

В. З. Нет. “Новая драма” разрослась, пустила корни, началась вегетация. Новые ростки уже не объединяются одним стержнем. В том же “Театре.doc” уже не выдерживается “нуль-позиция”, в свое время манифестированная Мишей Угаровым...

— “Нуль-позиция” я вообще не понимаю! Это что — не высказывать свой взгляд?

А. З. Это когда режиссер раскрывает авторский текст, а не высказывается по поводу своих неотработанных проблем.

— Но хороший текст многослоен, он допускает разные трактовки. И режиссеру решать, на чьей он стороне: дяди Вани или профессора Серебрякова. Кто в “Чайке” по-настоящему талантлив — Треплев? Нина? Или Тригорин с Аркадиной?

В. З. Наша традиционная режиссура погрязла в искусстве интерпретации. Самовыражение стало важнее работы с текстом. Режиссеры возомнили себя демиургами, которым дозволено делать из пьесы, что угодно. А в “новой драме” все наоборот: главная фигура — драматург. Режиссер идет за ним следом, не строит свою вавилонскую башню на костях автора, как это делал Товстоногов.

— Зря вы Георгия Александровича трогаете! От того, что он ставил в свое время Володина, выигрывали все: и драматург, и театр, и публика. А что бы он стал делать в 90-е — не могу себе представить. Показал бы то, что мы сами о себе знать не хотели?

А. З. Драматургия 90-х — это драматургия отрицания. А “новая драма” — феномен нулевых.

В. З. Только к нулевым появилась возможность отстраниться и воспринимать мрачную реальность. Появились силы смотреть на действительность и выискивать из нее позитив.

— А что вы думаете про героя драматургии? всю жизнь я слышу одно: нам не хватает героя. Это решается сейчас?

В. З. Еще как! “Брат”, “Брат 2”, “Бригада” и прочее. Это отражает эпоху. В кинематографе героем стал убийца, именно он — реально существовавший герой.

— Жуть берет: современный герой — это убийца!

В. З. Человек, способный убить, стал героем. В новой драме такими героями стали персонажи Клавдиева и Вырыпаева. Убийство — это вызов окружающему нас гламуру, в котором нет не то что смерти, но даже старости и болезней. Но сегодня то, что сформулировано “новой драмой”, в какой-то мере стало мейнстримом. Отработан новодраматический язык, новодраматический стиль игры. На фестивале “Текстура” мы смотрели фильм “Гоп-стоп” Павла Бардина...

А.З. Такая лубочная история депрессивного городка, где парни, бывшие гопники, пытаются найти себя в мире. Они борются со злом административной власти, с криминалом. Из-за истории с “приморскими партизанами”, я думаю, его не выпускают на большой экран, хотя фильм снимался до этих событий. Как ни странно, у нас тоже кое-что есть на ту же тему: за пару месяцев до приморских событий мы написали пьесу “Варфоломеевская ночь для милиции”.

— Вам не кажется, что в спектаклях вербатима есть проблема с нарративностью?

В. З. Для вербатима — другие законы. Там действуют в большей степени законы музыкальной композиции.

— **Но без сюжета зритель может соскучиться. В этом проблема документального театра.**

В. З. Сюжетность появилась, когда язык и темы «новой драмы» были освоены телевидением. «Наша Раша», например, имела огромную аудиторию.

А. З. И сериал «Школа» — на Первом канале! — прекрасный пример того, что этот жанр смотрят все, он становится почти мейнстримом. Тут важнее эстетический факт признания вербатима, чем непосредственно сериал.

— **А кто из современных авторов вам особенно интересен?**

В. З. Да, пожалуй, вся «новая драма»: Клавдиев, Дурненковы, Курочкин, Вырыпаев и другие. В начале нулевых все мы делали одно дело, двигались в одну сторону, хоть и разными путями.

— **Вы не назвали Пряжко.**

В. З. Пьесы Пряжко — дайджест всей предыдущей «новой драмы». Я бы его назвал «новая драма-лайт». Поэтому он так хорошо воспринимается: гамбургеры раскупаются лучше, чем нормальная пища.

— **Как складывались ваши отношения с театрами?**

А. З. Прямо скажем — с нулевым результатом. Это если говорить о «театре с колоннами», так мы называем традиционный театр-музей, противоположный новым, живым театральным организациям. Когда-то давно мы показали режиссеру Вологодского драматического театра Валерию Анатольевичу Бартосику свою первую пьесу «Поезд 666». Он сказал: «Да-а, почитал я, почитал. Хотелось бы увидеть эту пьесу поставленной... каким-нибудь другим режиссером». И я понял, что он никогда и ни за что с этой драматургией работать не будет, он себя от нее застраховал. Был у нас радиоспектакль в Костроме на местном радио.

— **Неужели у вас нет спектаклей в российских театрах?!**

В. З. Так, кое-что... Были «Красавицы» в «Театре.doc». Детский вербатим в Театре «А-Я», там нашим соавтором была Анна Добровольская. До сих пор идет в Другом театре «Страх мыльного пузыря» — спектакль Ольги Субботиной о детских страхах. Такой текст из отдельных фрагментов, писали мы с Лешей, Вадим Леванов, Максим Курочкин. Есть наш вклад в «Переход» Володи Панкова, в недавний проект «Человек.doc» театра «Практика»¹. В «Кабаре.doc» ставили наш «Смог». Но по большому счету, если подводить итог нулевым, мы лузеры. Наш исторический триптих «Русь немецкая» имел резонанс в качестве фестивальной читки, но поставить его так и не удалось. Исторического театра в России, по большому счету, не существует.

А. З. Еще пьеса «Изнанка» — мы по ней написали сценарий, его напечатали в «Искусстве кино». Вот и все.

— **Есть ли у вас разочарование — мол, пора завязывать с пьесами?**

В. З. Ни малейшего! Я считаю, каждый уважающий себя человек должен написать пьесу. Это способ познакомиться с собой, своего рода инициация для культурного человека. А реализуемся мы сейчас в большей степени в кинопроцессе. В минувшем году вышло два фильма: «Медвежья шкура» и «Ирония любви». В этом году должна выйти документальная драма про советский космос. Запущены три фильма для РЕН ТВ. Есть еще проекты. Кино — коллективное творчество, правда, пока результаты нас чаще расстраивают.

— **Сейчас интересные события происходят в Перми. То есть очень далеко от Москвы, от центра. На мой взгляд. Это очень позитивный процесс — децентрализация.**

В. З. Да, проект создания культурной площадки вдали от Москвы мне кажется очень перспективным.

А. З. В Перми создан журнал «Соль», куда пишут и москвичи, и местные авторы, он стал вполне успешным общероссийским сетевым изданием. Главное — фестиваль «Текстура» собрал массу народу, на спектаклях аншлаги.

В. З. Для меня после «Любимовки-2003» фестиваль «Текстура-2010» в Перми стал самым мощным импульсом к расширению сознания.

¹ Подробнее о нем см. на с. 165 этого номера. (Ред.)

Георг Жено: “Мы — цыганский театр”

Беседу ведет Сергей Лебедев

Что-то не так с этим молодым немцем: вместо службы в армии на родине едет учить детей немецкому языку в Подмосковь, нет бы после вернуться и поступить в театральный институт родного Гамбурга — он отправляется в ГИТИС, на курс Марка Захарова. Кажется, все, можно ехать домой строить карьеру — он остается и делает в Москве независимый театр. Есть перспектива сниматься у именитых режиссеров — он рвется в российскую глубинку ставить спектакли. Так что же ты за человек, Георг Жено?

— Прочел в вашем блоге, что Театр им. Йозефа Бойса запускает новый проект “Разрушая границы” — и все, никаких больше подробностей. Может, проясните ситуацию?

— Признаюсь честно, у нашего театра нет денег на сайт, и поэтому всю информацию о новых проектах и о спектаклях мы публикуем в нашем блоге, а там не до подробностей. Но, к счастью, друзья решили помочь, и скоро у нас появится собственная страничка в Интернете, где все будет написано по-человечески. Это будет театральная программа, вместе с Центром Сахарова, на площадке которого мы теперь играем (еще мы играем в “Театре.doc”, так сказать, в нашей альма матер), в рамках которой мы выпускаем новые спектакли и проекты. Мы это делаем командой нашего театра, в которую входят Алена Карась, Михаил Калужский, Мария Крупник, Нина Беленицкая, группа молодых критиков, а также те молодые художники — режиссеры, драматурги, актеры, которых мы найдем с помощью нашей театральной программы “Открытая площадка”. Нам интересно работать на границе разных жанров. Интересно, когда в театре происходит столкновение, смешение разных искусств. И не только искусства, но и социальных и даже политических идей. Эти идеи как раз и развивал человек, именем которого и назван наш театр — Йозеф Бойс. Как говорят в Германии, надо смотреть шире своей тарелки. Каждый человек — художник. Это вовсе не значит, что он актер или певец. Это некий внутренний, идеальный художник, который может быть просто зритель, или читатель, или вообще человек, далекий от искусства, но что-то есть в нем необыкновенное. И самое интересное — это придумать тот творческий путь, который поможет человеку встретиться со своим внутренним художником. На мой взгляд, это и есть современное искусство. Мои родители — ученики Бойса. Они уже лет тридцать руководят Свободной школой искусств в Гамбурге. И к ним часто приходят совсем молодые люди, которые хотят рисовать или заниматься скульптурой. Из них впоследствии процентов десять становятся художниками в классическом понимании этого слова, а для очень многих людей это оказывается путь, помогающий им найти свое место в жизни. У нас есть замечательные врачи, психологи и даже политики, которые вначале учились у моих родителей или в других подобных институтах.

— А как это будет на деле?

— Вы про проект “Открытая площадка”? В Сахаровском центре творческая команда или один человек — неважно — будут показывать эскизы своих будущих проектов, это может быть читка пьесы или презентация, или просто разговор о замысле, а мы, с нашей стороны, будем приглашать профессионалов из области театра, режиссеров, драматургов, актеров, критиков. Возможно, из этого получится спектакль, который мы сами будем продюсировать. А может, это будет просто обмен идеями, творческий процесс. Но мы ни в коем случае не будем работать по принципу приемной комиссии или изображать из себя худсовет. Я хочу, чтобы люди чувствовали себя свободно, приходили, получали какие-то советы и уходили счастливые, как бывает в счастливые моменты групповой творческой работы, когда удалось придумать что-то по-настоящему замечательное.

А кроме того, у нас будут две премьеры — спектакль “Груз молчания” Михаила Калуж-

ского, а потом “Анна и Хельга: я на всякий случай с тобой попрошаюсь” по дневникам Анны Франк и письмам Хельги Геббельс в моей постановке. “Груз молчания” — это очередной дебют, Михаил Калужский никогда раньше не ставил спектакли, но у нашего театра легкая рука, другой наш режиссер Евгений Григорьев раньше снимал документальное кино, а теперь спектакль “Павлик — мой бог” по пьесе Нины Беленицкой номинируется на “Золотую маску”.

А еще мы будем рассказывать о современных европейских художниках и режиссерах, например, замечательном немецком режиссере Кристофе Шлингензифе, который, к сожалению, в прошлом году умер. Он в чем-то наиболее идеально подходил к концепции нашего театра.

— **Не возникало ли желания рассказать российскому зрителю о самом Бойсе, поставить о нем спектакль?**

— Мы долго думали об этом. На открытие театра пригласили вместе в Гете-институтом одного из близких друзей, личного секретаря Йозефа Бойза Йоханесса Штюттгена — он здесь и в Нижнем Новгороде читал лекции о Бойсе. Но у нас было сознательное решение — мы не хотим. Я не люблю навязывать. Есть такая черта у людей — сектантство. Мы называем свой театр именем Йозефа Бойса, и, если надо, я могу рассказать о нем. Но я не хочу превращать это в такое миссионерство. Я, конечно, много о нем знаю и мне гораздо интереснее рассказывать это людям тогда, когда они просят. Но это было сознательное решение — не делать из этого программу.

— **Театр Йозефа Бойса — это чисто российское явление?**

— Да. На Западе есть различные театральные коллективы, которые используют идеи Бойса или теорию Рудольфа Штайнера о социальной системе. Но эта соцсистема и театр по таким принципам... В этом и есть провокация — Йозеф Бойс не имеет к театру почти никакого отношения, что тоже для меня важно! И это единичное явление, название которому, кстати, не я придумал. Есть два художника, Ксения Перетрухина и Яков Каждан, — вот я им ночами рассказывал, особенно Перетрухиной и еще Мише Дурненкову, какие у меня есть идеи и какой театр я хочу создать. Мучил их ночами, все рассказывал. И никак не мог при этом придумать названия. И вот они как-то приходят и говорят: слушай, все, что ты хочешь, нужно назвать театром имени Йозефа Бойса, потому что это все оттуда. Это была их идея, за что я им благодарен.

— **Вы преподаете в Свободной школе искусств в Гамбурге. В чем заключается сотрудничество с ними? И, попутно: предложений преподавать в России не поступало?**

— У этого института особая история. Он был лишен статуса государственного и, соответственно, финансирования. По этому поводу сейчас в Гамбурге даже идет суд. Поэтому все люди, которые там работают, — простые преподаватели. К сожалению, я там бываю не так много, как хотел бы. Как правило, я провожу уорк-шопы со студентами раз в год. Из одной такой работы вырос интерактивный проект нашего театра “Большой город”, а изначальный импульс был от немецких студентов. Я стараюсь поддерживать постоянную связь с родителями, обсуждаю с ними свои идеи, концепции, они дают советы, иногда я им слеую, чаще всего — нет, но это очень важно, обсуждать. Я вырос в семье художников, и так было с самого начала принято, что мы на равных.

В России мне пока не предлагали преподавать в театральных вузах. Но я посещаю занятия в мастерской Михаила Угарова, который с Мариной Разбежкиной набрал курс по документальному театру и кино в Высшей школе экономики, и занимаюсь подготовкой студенческих работ для дальнейшего показа в пространстве “Театра.doc”. Яэ отвечаю за работу с вербатимом. Кстати, замечательные ребята, в их проекты в режиме work in progress мы показываем в “Театре.doc”.

— **Вы много ставите и в российской провинции: чем принципиально отличаются столичные театры от театров в глубинке, тем более для вас, режиссера-иностранца?**

— Принципиально — ничем. У меня в Москве есть все, что мне нужно. У меня замечательный круг людей, я просто счастлив, что они со мной. Но что касается театров, у каждого

своя история. К примеру, директор Саратовского ТЮЗа Валерий Райков впервые мне предложил сделать спектакль для большой сцены, и я поставил у него “Трех товарищей” Ремарка. И это был для меня очень важный опыт, для режиссера это своего рода инициация.

И когда я вижу, как весь коллектив с любовью и отдачей отдался моей постановке, моим идеям, когда артист готов делать что угодно ради этого спектакля — это очень дорогого стоит, конечно, с этим театром я готов работать еще и еще. Моя следующая постановка в Саратове — “У нас все хорошо” по пьесе молодого, но невероятно талантливого драматурга Дороты Масловской — очень непростая история и необычное сценическое решение, но, к счастью, Райков был готов к этому: и к нестандартному материалу, и нестандартному подходу, и к современной драматургии.

Сейчас я ставлю в Воронеже, у Михаила Бычкова, которого я считаю одним из лучших режиссеров России, у них там великолепный, профессиональный театр, и работать там для меня — счастье.

— **А чем театральная ситуация в России отличается от таковой на Западе?**

— Есть ощущение, что, например, в Германии есть несколько грандиозных театральных проектов, спектаклей. В целом, мне почему-то местная ментальность ближе — даже не могу до конца для себя сформулировать это. Или дело в том, что я закончил театральный вуз в России и всю свою взрослую жизнь прожил тут, я ведь уехал из Германии сразу после школы. У меня есть немало предложений работать там, но как-то пока я не нашел там для себя место, чтобы обосноваться. Или просто не нашел своих людей — таких, как нашел здесь.

— **Марина Давыдова в своем манифесте на OpenSpace.ru, в частности, заявила, что “современную сцену Москвы погубит чудовищное, непотребное, совершенно бессмысленное изобилие”. Как вы думаете, так ли страшен современный театр, как его рисует Давыдова?**

— В Москве я мало связан с государственными театрами — у меня здесь свой круг, быть может, это такой идеальный мир — “Театр.doc” и Театр им. Йозефа Бойса. Я разделяю концепцию Гротовского о бедном театре, мне довольно странно видеть современный театр гламурным, особенно в его попытке быть актуальным, но, вероятно, это неизбежный процесс, ведь с тех пор, как Даша Жукова получила в подарок “Гараж”, современное искусство официально вошло в моду. Но бог с ними. Но гламурный, пафосный и псевдоактуальный подход к искусству искажает смысл, изначально в него заложенный.

Мы действительно существуем сами по себе, у нас нет вообще никакой поддержки, кроме той, которую нам иногда удается раздобыть, какие-то маленькие гранты, тут, там, а бывает и такое, что приходится зарабатывать где-то на стороне, чтобы вложить в свой спектакль. Меня восхищает пример “Театра.doc”, который столько лет продержался независимо от государства, это театр, который никому не должен, и в нем свободно можно говорить обо всем. Так что я выбираю бедность и свободу.

А еще месяц назад Марата Гацалова и меня утвердили в худсовете Центра драматургии и режиссуры, председателем которого является Михаил Угаров. И мы будем там тоже делать спектакли и разные лаборатории, у нас много новых идей и проектов. И хотя Центр Казанцева и Рощина — это государственный театр, но он родился из такого же, как наш, проекта и живет до сих пор по таким принципам.

Но я редко стал в Москве ходить в театры. Я привык, что здесь есть Чеховский фестиваль, есть “Золотая маска”, есть “NET”, есть “Любимовка”, есть “Новая пьеса”. В других городах есть фестивали, например, “Балтийский дом”... То есть в России можно видеть лучшие спектакли мира. Это грандиозно, такого театрального богатства в Германии нет. А так средний репертуар многих театров губит зрителя. Есть такое ощущение.

— **Есть такая расхожая сентенция: “Театр должен воспитывать...”**

— Я вообще считаю, что после школы никого уже точно не надо воспитывать. Я никого не хочу воспитывать, я хочу просто делиться. Многие люди не воспринимают. Но это как с футболом — надо знать правила, чтобы чувствовать вкус игры. Надо и зрителя убеждать, и воспитывать, и объяснять, если он что-то не понял. Это не всегда легко... Я все больше убеждаюсь, что зрителям необходим диалог, мы уже ввели дискуссию после спектакля “Груз

молчания” как обязательное второе действие, может быть, сделаем это и с другими спектаклями. Но две вещи меня раздражают всегда: это спекуляция, когда люди используют какие-то темы, чтобы мною манипулировать. И меня очень раздражает, когда это делают непрофессионально — терпеть не могу плохую актерскую игру!

Я видел много спектаклей в так называемых престижных театрах. Но — как это по-русски? — у них не чувствуется школы, это плохо сделано. Либо не разобрана, не прочувствована пьеса. Не оригинально придумана постановка. Неточно играет, не существует... Это можно разбирать по пальцам, как в школе, — и видно, как это чудовищно сделано. Это как сериал — быстро, с плохим светом и плохо выставленной камерой. В итоге нет ощущения, что там идет живой процесс...

— **При этом вы же сами работали на ТВ...**

— Я работал на сериале полгода, и у меня ничего не вышло. Я еще удивлен, что меня не уволили сразу! Меня все время не покидало удивление, за что меня там держат? Когда мои актеры играли хорошо, мне говорили, что это плохо, а когда я ради интереса сказал им сыграть плохо, оказалось, что это и есть хорошо. В какой-то момент я подумал, что все происходящее просто снимают на скрытую камеру, какое-то “шоу Трумана”: вот немец в России пытается снять сериал, у него не получается, а за всем этим вдобавок наблюдают люди где-то в Китае. Нет, я так не могу работать, и смотреть на это тоже не могу. Хотя и деньги были хорошие — они меня очень выручили, я на них спектакль поставил.

— **По каким критериям выбираете драматургический материал, пьесу? Как подбираете актеров на роли?**

— Это, с одной стороны, ужасно сложно. С другой — это ужасно просто. Интуитивно. Когда я увидел, как Филипп Григорян на лаборатории в Ясной Поляне делал перфоманс, который никто не понял, а я почувствовал: этого человека — к нам! И спектакль “Третья смена” показал, что мой выбор был более чем оправдан. В той же Ясной Поляне Женя Григорьев никак не мог понять драматурга Нину Беленицкую, что же она хочет сделать с этим Павликом Морозовым, хотя при этом он сам родился в той же деревне, откуда родом и Павлик Морозов. И вот они ссорились всю дорогу, всю неделю — это было так потрясающе, так классно, что я понял: его тоже к нам!

И вот что главное — все, что делает у нас в театре человек, это не должно быть какой-то его очередной постановкой или новой ролью — это должен быть кусок его жизни. Поэтому у нас тут мало нормальных режиссеров работает. У Йозефа Бойса есть ключевая для меня фраза: “Лечат того, кто показывает свои раны. Кто не показывает, того не лечат”. Это для меня центральный момент. Все наши проекты имеют для их создателей что-то сверхличное. Настолько личное, что ты уже кажешься полностью незащищенным. Мне кажется, таким и должен быть театр.

— **В своих спектаклях вы часто полностью меняете актерские составы. В чем причина?**

— Я меняю актерский состав для того, чтобы не закрывать сам спектакль. Это происходит, когда я вижу, что из него уходит живой дух. Он становится формальным, и я перестаю воспринимать его уже лично. Спектакль живет максимум два-три года. Ведь за это время даже у актеров меняется знаковая система в подсознании. И тут есть выбор: либо полностью закрыть спектакль, если он сильно взаимосвязан именно с этими артистами. Например, спектакль “Ваал”¹. А когда я вижу, что очень важна концепция, и чувствую, что я в состоянии оживить ее вместе с другими актерами, то я это делаю. Здесь ничего личного. И я бы сам как актер умолял режиссера, если бы чувствовал, что я уже делаю что-то механическое — делай же что-то со мной!

— **Вы ученик Марка Захарова, снимались у Петра Тодоровского. Кто из режиссеров оказал на вас большее влияние?**

— Я недавно осознал, какие именно режиссеры повлияли на меня. Их четверо. В Германии — это Франк Касторф, в одной из постановок которого я работал его ассистентом. В

¹ По пьесе Б. Брехта, опубликованной “Современной драматургией” в № 1, 1998 г. (Ред.)

России — Марк Захаров, Петр Тодоровский и... Михаил Угаров.

Например, после съемок у Тодоровского я даже стал по-иному работать с артистами. Не знаю точно как, но что-то от него передалось. У меня было ощущение, что Петр Ефимович на съемочной площадке делал со мной что-то... волшебное. Я не считаю себя одаренным артистом, у меня другая профессия, но в случае с Тодоровским я чувствовал себя... ну, просто класс! Такое ощущение, что он виртуозный музыкант, который, уважая твою душу, играет на ней, как каком-то инструменте. И это не только мои ощущения, а всей нашей съемочной команды. Такое потрясающее внимание к каждому, буквально каждому, самому маленькому человеку — я никогда подобного не видел.

Многому я обязан своему мастеру, Марку Анатольевичу Захарову. Он с первой секунды тебя подготавливает к профессии — у него настолько реалистичный подход. Я ему очень благодарен и за то, что он меня поддержал, когда я поставил свой первый спектакль в “Театре.doc”, верbatim про бомжей, еще будучи второкурсником. Он увидел, что там что-то есть, что возникает необычное, и он это поддержал, хотя было очевидно, что ему это как-то не близко. Ведь театр — это всегда должно быть что-то необычное. Может, я скажу сейчас несколько цинично, но те мои однокурсники, которые пытались копировать кого-то — Фоменко, Захарова, — я их сейчас не вижу. Те же, кто пытался делать что-то свое, существуют сейчас в театральном мире.

Что касается Угарова с его “Театром.doc” — то я просто рад, что попал к ним. Я наблюдал год за годом, как один человек меняет театральную реальность в России. Он совершил настоящую революцию.

— В последнее время у вас много, так сказать, околовоеенной тематики: Ремарк, Анна Франк, Хельга Геббельс... Вы это ставите в России, чтобы показать и другую сторону минувшей войны?

— Иногда так выходит, что темы сами выбирают себя. В следующем году я ставлю сразу два спектакля по пьесам Клейста, “Разбитый кувшин” в Воронеже и “Кэтхен из Гальбронна” в Воронеже. Сделал предложение по разным пьесам, и вдруг мне подтвердили сразу в двух театрах именно эти. Совпадение?

Что касается Второй мировой войны... Вольф Иро — программный директор Гете-института дал мне книгу “Груз молчания” — просто прочитать. В ней люди, чьи отцы были преступниками Холокоста, описывают свои судьбы. И я в этом увидел личную историю: до 17 лет я считал себя чистым — один мой дедушка во время войны входил в антигитлеровскую коалицию, а второй был дезертиром, и этим я даже гордился. Но после смерти бабушки и дедушки я в одной из книг обнаружил фотографию человека, как две капли похожего на моего отца, но только в эзэсовской форме. Надо заметить, что в нашей семье не было фотографий с 33-го по 45-й год. И вот отец заинтересовался этим фактом, провел расследование. Оказывается, мой дедушка, которого я обнимал в детстве, с которым играл в футбол, был не родным отцом моему отцу. С настоящим дедушкой по крови бабушка развелась еще во время войны, и вот он как раз занимал видный пост во время войны. Его фамилия даже встречается в каких-то учебниках. Жуть. Это стало для нас настоящим ударом.

И вот, читая эту книгу, я вспомнил, как, еще учась в университете, приезжал в Россию, бывал в маленьких деревнях на Смоленщине — молодой, стройный, коротко стриженный, в черной рубашке — и с каким ужасом тогда на меня смотрели старики. И я понял: мой предок натворил здесь чего-то ужасное. И я, глядя им в глаза, чувствую его вину. А старики, глядя на меня, видят молодого фашиста. Это были очень сильные и очень тяжелые ощущения.

Раны надо показывать, тогда они излечатся. Ведь если молчать об этом, то груз молчания становится еще более тягостным. И я решил делать об этом спектакль.

— И есть желание продолжать свой актерский опыт? Не только в спектаклях, но и в кино?

— Нет, это разные профессии, и я считаю, что нужно быть профессионалом в чем-то одном. Я — театральный режиссер. Я этому учился. Кино — это совсем другое мышление. Я это понял, еще когда работал в нем как артист. Я готов участвовать в проекте за очень боль-

шие деньги, чтобы финансировать свой театр — если он неинтересный, но хотя бы не позорный, либо в очень интересном проекте, и тут я уже готов сам сделать все, что угодно, лишь бы в него попасть. Но таких предложений мало...

— Журнал “Афиша” составил список “Пять героев будущего времени”, которые, по мнению редакции, лет через 5—10 будут видными, скажем так, деятелями современности. В режиссерскую пятерку включили и вас. Как вы к этому относитесь? Насколько адекватен данный авансом срок?

— Что еще сказать? Мне нравится, что делают мои коллеги, и мне лестно, что я оказался в одном списке с ними. Я и общаюсь с ними-то больше — но это не оценочное мнение, просто так в жизни выходит.

— Вы до сих пор остаетесь театром без крыши. В будущем думаете строить свой театр в архитектурном плане?

— Нет, у театра Йозефа Бойса принципиально нет и не будет собственного помещения. Это такой идеал: это театр, который ищет в городе свои декорации. Поэтому я этого не хочу. Вот чего я хочу, так это сделать спектакль в метро, и как только найдем подходящее место, будем делать. Есть и “Театр.doc”, и Сахаровский центр, которые нас усыновили, которые дают какую-то базу. Хотя однажды мы с ребятами размечтались, что, если где-то найти ненужный вагон от поезда и поставить его где-то в центре Москвы, можно было бы уместить наш театр там, и площадку, и офис. И здания никакого не нужно. Мы цыганский театр, бродячие артисты.

— В манифесте Театра им. Бойса, в частности, сказано: “Мы — открытый театр, нет табу на тексты и сюжеты...”. А чтобы все-таки не стали ставить? Есть такие темы?

— Да, у нас в данный момент идут большие споры внутри нашей команды. Даже не споры... Мы на территории Центра делали читки немецкой пьесы “Черные девы”, где речь о сексуальных фантазиях мусульманок, живущих в Берлине. Читки шли на обломках Берлинской стены у Сахаровского центра — и это было зарегистрировано как митинг. Прибыли человек двадцать омонцовцев, и мне пришлось долго объяснять капитану, что это не митинг, что это не запрещено. Но есть ощущение, что эта пьеса оскорбляет религиозные чувства верующих, и мы не должны этого делать из этических соображений. Ну, то есть, если заменить мусульманок на православных, очевидно, было бы то же самое. Мы еще в январе прочитаем ее в Сахаровском центре, а в феврале — в “Театре.doc”, обсудим и решим, что делать. И знаете, за актрису немного страшно... Хотя я считаю, что театр не должен знать никаких границ: ни философских, ни политических. Скорее, тут определяющим будет то, что ты либо не посмеешь это делать, либо не знаешь, как к этому подойти. Вот когда и не знаешь, и не хочешь заниматься спекуляцией на острой теме... Делать скандал ради скандала мне скучно. Если он нужен для чего-то, чему-то поможет — тогда пожалуйста.

— Испытывали ли трудности при взаимоотношении с российскими властями? Давление со стороны чиновников от культуры, например?

— Никогда, только поддержку. Мне, наверное, просто везет. Даже с тем же капитаном ОМОНа, который принялся защищать нашу актрису. Пьеса ему показалась слишком неприличной для произнесения вслух, и он попросил вычеркнуть из текста слово из трех букв, потому что нельзя материться на публичных собраниях. А, может, я мало сталкивался с этим потому, что мы просто слишком маленький театр.

С другой стороны, то, что делает “Театр.doc” и театр Бойса, — это очень нужно русскому государству и Москве, потому что мы создаем иллюзию демократии. И я был бы рад, если бы получал больше внимания и больше поддержки.

— Может, вы тогда начнете, как все, ставить русскую классику? Чехова, Достоевского?

— Я ужасно боюсь ставить Достоевского в Москве! Он же тут как своего рода святой, а у меня к этому свой подход... И я думаю, что если это в таком виде выпустить, то будет очень сложная реакция. Но вот когда я буду точно знать, как это сделать, я сделаю!

— Сами не пробовали писать?

— Пробовал. Не получается — тут я бездарен. Я. (*Твердо.*) Просто. Этого. Не умею! (*Смеется.*)

— **Для многих актеров предел мечтаний — сыграть Гамлета. А какая у режиссера Жено заветная мечта?**

— Самая главная мечта — раскрыть нового автора, как Станиславскому удалось раскрыть Чехова. Если бы я как режиссер открыл нового автора, вот это был бы класс! Ведь театр — это то, что делается здесь и сейчас.

— **А разве среди того количества авторов, с которыми вы работали, не нашлось ни одного, скажем так, кандидата, нет надежды?**

— Да, есть такая надежда. Вот все те люди, которые выходят из “Любимовки” или лаборатории в Ясной Поляне — это уникально: в 2006 году вышел спектакль “Труссы”, вышла “Третья смена” (оба по пьесам П. Пряжко), “Павлик мой бог”, “Экспонаты” В. Дурненкова¹ — он вообще там был придуман. Оттуда вышла замечательная пьеса Клавдиева “Поросенок и карасенок”². За последние два года номинации на “Золотую маску” — это проекты, которые были придуманы в Ясной Поляне. Это что-то для меня невероятное. И я надеюсь, что в этих вот лабораториях я что-то и найду... Текст, который будет потом волновать поколения...

— **А что, какой текст в данный момент волнует вас?**

— Будет у нас дебют: молодой драматург Екатерина Бондаренко написала пьесу “Шум” по итогам поездки в Челябинскую область, где один мальчик, школьник, убил своего одноклассника. Это история своего рода нового Раскольникова, основанная на его письмах отцу. Пьеса документальная. Катя слышала о необычном человеке и увидела в нем пьесу.

Я очень много пьес сейчас читаю и, может, уже кого-то пропустил. Кому-то не тот совет дал. Тут еще ведь и спутник важен. Ведь нынешние драматурги и режиссеры — не конкуренты, они вдохновляют друг друга. И это мне нравится. Ведь десять лет назад мне казалось, что все мои однокурсники — ужасные конкуренты. А сейчас Леша Жиряков, Марат Гацалов, Руслан Маликов, Женя Григорьев, Филипп Григорян — всем интересно, что кто делает.

— **У вас много творческих проектов. А откуда для этого всего вы черпаете энергию?**

— Энергию? Я ее получаю от того, что мне ужасно нравится то, чем я занимаюсь. Она идет от людей, которые меня окружают. И я регулярно беру себе, как в спорте, тайм-ауты. Ведь важны не только тренировки, но и те моменты, когда мышцы расслабляются. Конечно, нужна сильная самодисциплина — без этого никуда. Ну и, опять же, удовольствие — без этого ничего не получится. А то, что у меня получается, надеюсь, все же приносит какую-то пользу. А еще я люблю по ночам готовить вкусную еду, пить вино и слушать хорошую музыку. Это, пожалуй, главные истоки энергии.

— **После стольких лет жизни в России каким режиссером вы себя ощущаете — немецким или российским?**

— Я себя считаю 100-процентным немцем, но мой город — это Москва. Это большая международная метрополия, и когда меня здесь называют московским режиссером, я считаю, что это правильно. Я здесь уже 14 лет, и, приехав сюда двадцатилетним, здесь все получил, здесь сформировался, и развился в творческом плане.

— **По родине, по дому скучаете?**

— Да, я скучаю по домашней кухне. У меня отец — прекрасный повар, я многому у него научился. У нас вообще большая квартира, но очень маленькая кухня, но жизнь семьи сосредоточена именно здесь. При этом у нас жуткий бардак — ну, родители художники... И когда я бываю там, то мой самый теплый, заветный уголок — это кухня моего дома...

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

² Там же, № 3, 2007 г.

Персона

Ольга Булгакова

Феномен Мартина Мак-Донаха

Начиная с 1996 года и по сей день пьесы молодого ирландского драматурга Мартина Мак-Донаха переживают настоящий бум популярности в театрах всего мира. Автор восьми пьес, режиссер двух кинофильмов, он является лидером по количеству критических и аналитических публикаций, посвященных его творчеству англо-ирландской театральной прессой последнего десятилетия среди статей о драматургах этого поколения. В мире известно по несколько десятков постановок каждой пьесы из двух его драматических трилогий, а также стоящей особняком драмы “Человек-подушка”, которую можно без преувеличения назвать одной из самых сложных, загадочных и абсурдных во всей современной драматургии. Эта и другие пьесы Мартина Мак-Донаха заняли одно из достойных мест на современном драматургическом Олимпе, рядом с произведениями таких столпов британской “новой драмы”, как Сара Кейн, Марк Равенхилл и Кэрл Черчилл.

1.

Мартин Мак-Донах появился на свет в 1970 году в Южном Лондоне. Как родина его отца — графство Гэлуэй, так и родина матери — графство Слиго — находятся на Западе Ирландии, этой самой загадочной страны европейского континента, которую сами местные жители называют то “островом святых”, то “изумрудным островом”. Постоянно проживая с родителями в Лондоне, он каждое лето гостил либо у родственников отца, либо матери, наблюдая и впитывая особенности речи и жизненного уклада местных жителей. После возвращения родителей в Ирландию шестнадцатилетний Мартин и его старший брат Джон остались жить в Лондоне.

Последующие десять лет своей жизни будущий драматург, по его словам, бросив школу, провел у телевизора, изредка подрабатывая в разных местах в качестве обслуживающего персонала и периодически живя на пособие по безработице. Литературу он изучал, читая книги из собрания собственного брата, — стоит отметить, что эта библиотека была, очевидно, неплоха. Наблюдая за попытками брата Джона стать писателем, Мартин также начал пробовать себя в качестве автора радиопьес, из которых только одна или две были приняты для радиопостановок, да и то в Австралии. Пьесы для театра он начал писать, потому что не хотел становиться служащим, работающим ежедневно с 9 до 17, а также еще и потому, что социальное пособие по безработице в Великобритании вполне позволяло ему заниматься драматургическим творчеством.

В Лондоне существуют три организации, способствующие распознаванию талантов молодых драматургов и помогающие их пьесам начать сценическую историю: это известный во всем мире театр “Ройял Корт”, театр “Буш” и Королевская Национальная театральная студия. Первые пьесы, написанные Мартином Мак-Донахом, не затрагивали ирландскую тему и были так похожи на пьесы Гарольда Пинтера, что директор театра “Буш” Доминик Дромгул не

принял их к постановке, отметив, однако, крупный, но “необработанный” талант молодого автора. Между написанием пьес в духе Пинтера и успехом постановки “Красавицы из Линейна” в жизни Мак-Донаха произошло, по мнению Дромгула, следующее: начинающий писатель стал читать ирландскую драматургию. Оглушительный успех его первой “ирландской” пьесы, положившей впоследствии начало драматической трилогии, получившей известность как Линеинская, был неожиданным для самого молодого драматурга.

Появление Мартина Мак-Донаха на небосклоне английского театра многие критики сравнивают с эффектом разорвавшейся бомбы. “Человек ниоткуда”, человек без каких-либо театральных корней, человек без определенных занятий и без определенного образования, сын небогатых ирландских эмигрантов, Мартин Мак-Донах буквально ворвался на театральные подмостки сначала Англии и Ирландии, а затем и всего мира, изумив зрителей и критиков блестящими диалогами, великолепно скроенным сюжетом и убийственным черным юмором своей пьесы “Красавица из Линейна”, написанной, по утверждению автора, за восемь дней.

У знаменитого предшественника Мак-Донаха Джона Миллингтона Синга был “свой” театр, благодаря которому его пьесы впервые увидели свет и стали популярны — дублинский театр Аббатства. Не менее известного ирландца Брендана Биэна сделал знаменитым театр “Уоркшоп” во главе с Джоан Литтлвуд, разгадавшей его пьесы лучше других. “Крестной матерью” Мартина Мак-Донаха в театре стала Гэрри Гиннес, режиссер театра “Друид” в Гэлуэе. Она подготовила к постановке первую “ирландскую” пьесу молодого драматурга, текст которой дорабатывался ими совместно в процессе репетиций и был впервые напечатан уже после нашумевшей премьеры.

Первая постановка “Красавицы из Линейна”

была совместным продуктом этого театра (“Друид” основан в 1975 году; это первый профессиональный театр вне Дублина, появившийся в Ирландии со времен основания Театра Аббатства) и знаменитого лондонского “Ройял Корта”. Представление состоялось 15 октября 1996 года в Гэлуэе. Тур по городам Ирландии (спектакль был показан и на каждом из Аранских островов) завершился триумфальной премьерой в Лондоне. Последующие постановки пьес Мак-Донаха впервые осуществлялись ведущими театрами Великобритании, в том числе Лондонским Национальным театром и Королевской Шекспировской Компанией в Стрэтфорде-на-Эйвоне.

Пьесы Мак-Донаха, в свою очередь, способствовали росту популярности театра “Друид”. В связи с постановкой “Красавицы из Линейна” Гэрри Гинес получила премию “Тони” как лучший художественный руководитель театра в 1998 году. Еще стоит отметить: в напечатанном газетой “Irish Times” некрологе по случаю недавней кончины 84-летней актрисы театра Анны Манахан отмечается, что наибольший успех в ее долгой творческой жизни связан именно с исполнением (первым в сценической истории пьесы) роли матери в “Красавице из Линейна”, за которую она в 1998 году также получила премию “Тони”¹.

Несмотря на естественный интерес критики к нашумевшему автору, Мак-Донах крайне редко и неохотно соглашается на интервью, что только подогревает любопытство прессы к его личности. Ответы драматурга на вопросы журналистов иногда расплывчатые, чаще всего он протестует против попыток приписать его творчеству какие-либо литературные корни или влияния — при очевидном их наличии. Молодой драматург отмечает гораздо большее воздействие на себя современного кинематографа, чем театра, среди любимых режиссеров называя Мартина Скорсезе, Квентина Тарантино и Дэвида Мэмета. “Он является типичным представителем того поколения драматургов, для которых американское влияние является более значимым, чем английское или ирландское, и чьи идеи были сформированы в меньшей степени театром, нежели телевидением, кино и музыкой. Поэтому пьесы Мак-Донаха поддерживают ироническую дистанцию по отношению к ирландским писателям, о которых говорят, что он их имитирует”². Он утверждает, например, что до того, как начать писать пьесы, посещал театр крайне редко, что люди, среди которых он рос, также отнюдь не являются театралом, зато любят кино. И, по его словам,

расценивая свои пьесы как неплохие, он надеется с их помощью “привести таких, как я, тех, кто рос, как я, в театр, вот это было бы просто отлично”³. Сам процесс написания пьес он считает наиболее легким из всех известных ему видов творчества.

Оценки написанного Мартином Мак-Донахом театроведами британских островов зачастую прямо противоположны, от бурного восторга до полного неприятия. Часть критиков придерживаются той точки зрения, что Мартин Мак-Донах “имитатор, копиист, интертекстуалист и пародист”⁴, что персонажи его пьес “карикатурны, либо похожи на кукол, либо ведут себя как дети, играющие во взрослую жизнь”⁵, другие считают его частью британской театральной культуры, а третьи, напротив, видят в нем несомненного наследника ирландской драматургии.

Отрицательные отзывы о его пьесах связаны в основном с критикой литературного языка Мак-Донаха, с якобы карикатурностью созданного им образа Ирландии и ирландца, а также с большим количеством цитат из классической и современной литературы, кино и телевидения, что дает повод некоторым критикам не признавать в Мак-Донахе литературного дара, а считать его лишь талантливым “попуристом”. Пресса активно обсуждает личность и поведение драматурга, степень насыщенности текстов его пьес элементами насилия и жестокости, подсчитывает количество нецензурных слов в его драмах и касается оправданности их применения. “Сложно... объяснить, каким образом одна и та же работа может восприниматься одними как коммерческая, упрощенно-консервативная, реакционная и как искусная, смешная, вызывающая, противоречивая в положительном смысле, глубоко интеллектуальная и радикально-постмодернистская — другими”⁶.

Пытаясь оценить и классифицировать не укладывающиеся в стандартные рамки личности и творчество молодого драматурга, журналисты создали основанный на слухах и редких интервью некий мифический его образ, окрестив Мартина Мак-Донаха огромным количеством разнообразных эпитетов. “Тарантино от театра”, “Инфант террибль современного театра”, “Бард черной комедии” — вот только некоторые из них. “Мак-Донах был обречен прессой на роль ирландского “шумного парня”, широко известный и многократно обсуждаемый в прессе инцидент, связанный с тем, что он сказал Шону Коннери “Фак офф”, является точным эквивалентом появления пьяного Брендона Биэна на британском телевидении”⁷.

¹ *McGreevy R.* Final ovation for Anna Manahan // *Irish Times*, March 12, 2009. <http://www.irishtimes.com/newspaper/ireland/2009/0312/1224242735405.html>

² *Price S.* Martin McDonagh: A Staged Irishman, *Cycnos*, Volume 18 n 1, mis en ligne le 18 septembre 2008, URL: <http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=1682>

³ *O'Toole F.* Martin McDonagh // *Bomb Magazine*, issue 63 spring 1998, THEATRE, <http://www.bombsite.com/issues/63/articles/2146>

⁴ *The theatre of Martin McDonagh / A World of Savage Stories* // Ireland, Dublin, Carysfort Press Ltd., 2006. P. 4.

⁵ Там же. P. 7.

⁶ Там же. P. 10.

нии лишь 40 годами ранее”¹.

Разгадка феномена Мак-Донаха интересует не только падких на сенсации журналистов, но и серьезных исследователей, которые пытаются соотнести творчество Мартина Мак-Донаха с произведениями ирландских драматургов старшего поколения (Джон Миллингтон Синг, Леди Грегори, Шон О’Кейси, Сэмюэль Беккет) и пьесами его ровесников (это известные и в России Марина Карр, Коннор Макферсон). Финтан О’Тулл, один из самых авторитетных театральных критиков Ирландии (пишущий также и для английской и американской прессы) называет это молодое поколение национальных драматургов “третьей волной ирландской драматургии”: первая — драматурги эпохи Ирландского литературного возрождения (Йейтс, Грегори, Синг), вторая — драматурги, творчество которых пришлось на середину 60-х годов (в том числе Брайан Фрил и Брендан Биэн). В рамках этой третьей волны критик отмечает именно Мартина Мак-Донаха как самого выдающегося и талантливого. Вторит авторитетнейшему О’Туллу и журналист “Irish Independent”, обладатель звания “Журналист года-2006” Барри Иган, считающий Мак-Донаха “величайшим драматургом его поколения”. Большое количество престижных премий, а также тот удивительный факт, что Мак-Донах стал первым после Шекспира драматургом, у которого в одном театральном сезоне (1997) на сценах Лондона шли одновременно четыре постановки, подтверждают мнение большинства театральных аналитиков всего мира, что Мартин Мак-Донах — действительно одна из самых значительных фигур театра Британских островов рубежа XX—XXI веков.

Помня о том, что творчество ирландцев Оскара Уайльда и Бернарда Шоу принадлежит в большей степени к истории английского театра, британские критики также считают Мак-Донаха “своим”. Изданная недавно в России “Антология современной британской драматургии” включает наряду с драмами молодых британских драматургов и пьесу Мак-Донаха “Калека с острова Инишмаан”, подобно тому, как похожий сборник “Семь английских пьес” 1968 года содержал пьесу ирландца

Брендана Биэна “Заложник”. В равной степени относятся к Мартину Мак-Донаху слова о том, что “новые драматурги, появившиеся в Британии в 90-е годы, представляют четкий разрыв с прошлым. Это “Поколение X”, свободное от знаний и ценностей, выросшее с видеомагнитофонами, с приходом многоканального спутникового вещания, Интернетом, глобализацией и возрастающим взаимопроникновением различных видов масс-медиа”². Не случайно термин, появившийся в Британии в 90-е годы и обозначающий одно из направлений британской молодой драматургии, оказавшей значительное влияние на формирование молодых драматургов во всем мире, в том числе и в России — “In-Yer-Face-Theatre” — без сомнения, относится и к театру, созданному Мартином Мак-Донахом.

Стиль молодого ирландского автора можно рассматривать в рамках литературного постмодернизма. Многие признают, что “его работе присущи черты интернационализма, множественных влияний, диалектических смыслов и нестыковок. Поэтому его драматургия является чем-то гораздо большим, нежели споры о происхождении, справедливости, насилии, аутентичности и сценичности”³.

Любой постмодернистский текст предполагает отсылки к различным артефактам современного и классического искусства. Можно бесконечно разгадывать “Улисса” Джойса или “Вальпургиеву ночь” Венедикта Ерофеева, отыскивая первоисточник каждой цитаты. При всем том произведение каждого остается, несомненно, уникальным авторским текстом. Мировоззрение и личность автора явственно проступают сквозь созданные им литературные хитросплетения практически любой сложности, за небольшим исключением. Поэтому, при несомненном исследовательском интересе к историческим, литературным, кино- и театральным источникам творчества Мартина Мак-Донаха, хочется сквозь все это нагромождение разглядеть личность автора и понять, что в его пьесах от него самого, от его собственной биографии, и попытаться отделить талант драматурга от множественных культурных наслоений.

2.

Тот факт, что первая пьеса Мартина Мак-Донаха поставлена совместными усилиями деятелей английского и ирландского театра, можно назвать примечательным. Один из основных вопросов, затрагиваемых в статьях о драматурге, является ли сам автор, родившийся в Англии, действие пяти из шести опубликованных пьес которого происходит в Ирландии, драматургом истинно ирландским.

Тем более что термин “ирландская драма” гораздо более, чем “немецкая драма” или “американская драма”, предполагает отчетливо специфичный и гомогенный вид театра⁴. Трое из четырех ирландских лауреатов Нобелевской премии по литературе — драматурги (Йейтс, Шоу, Беккет). Мак-Донах, отвечая на вопрос о своей принадлежности к английской или ирландской культуре, говорит: “Я ...

¹ Там же. С. 56.

² Price S. Martin McDonagh: A Staged Irishman, Cynos, Volume 18 n 1, mis en ligne le 18 septembre 2008, URL: : <http://revel.unice.fr/cynos/document.html?id=1682>

³ The theatre of Martin McDonagh / A World of Savage Stories // Ireland, Dublin, Carysfort Press Ltd., 2006. P. 11.

⁴ A Century of Irish Drama: Widening the Stage (Drama and Performance Studies) // US, Indiana University Press, 2001. P. 4.

не чувствую себя в полной мере ни англичанином, ни ирландцем. С другой стороны, я, несомненно, являюсь и тем и другим”¹.

Сам он отрицает тот факт, что читал пьесы Синга до того, как написал “Красавицу из Линеина”. Это утверждение считается самым спорным из всех его публичных высказываний, так как Мак-Донаха сравнивают чаще всего именно с Сингом. В сборнике статей, посвященном деятельности ирландского театра², высказывается мнение, что Мартин Мак-Донах — единственный из представителей третьей волны ирландской драматургии, кто следует классической традиции ирландских крестьянских пьес³. Российский искусствовед Валентина Ряполова также называет его “истым наследником великой национальной традиции, от драматургов “Ирландского Возрождения” до Беккета”⁴.

Если обратиться к истории ирландской литературы и ирландского театра, то можно обнаружить, что пьесы Мак-Донаха, написанные языком очень современным, тем не менее действительно “вросли” в эту историю глубокими корнями.

Несмотря на многовековое противоборство и практически непреодолимые религиозные противоречия, культура и история двух стран, являющихся близкими соседями — Англии и Ирландии, — со временем очень тесно переплелись друг с другом. До такой степени, что английское и ирландское иногда непросто отделить одно от другого. В том числе подверглись взаимному влиянию и взаимному проникновению английский и ирландский языки. Процесс формирования англо-ирландского диалекта (Hiberno-English, от латинского названия Ирландии — Hibernia) уходит корнями в эпоху начала колонизации Ирландии англичанами, начавшуюся в XVII веке. Не везде “англизация” коренного гэльского языка (более древнего, чем английский) происходила с одинаковой скоростью. Брайан Фрил в пьесе “Нужен перевод”, действие которой происходит в Ирландской провинции Донегол в середине XIX века, описывает процесс “поглощения” гэльского языка английским, в данном случае в результате замены исконных ирландских названий населенных пунктов на их англоязычные варианты, чаще всего с полной потерей исторически сложившегося местного звучания. Однако драматург рассматривает происходящее и с другой стороны: местные жители, особенно представители молодого поколения, сами стремятся учить английский, так как без знания этого языка невозможно найти нормальную работу — таковы были жизненные реалии, сложившиеся в условиях британской колонизации. В

результате такого двунаправленного процесса сформировался сегодняшний англо-ирландский диалект, неоднородный и имеющий свои особенности в разных частях страны, а также среди ирландского населения Лондона или Нью-Йорка. В то же время до нынешнего момента остаются в Ирландии области, в основном на Западе страны, где местные жители до сих пор говорят преимущественно на гэлике, например жители Аранских островов. Взаимопереплетение языков в настоящее время является предметом научных исследований, на эту тему проводятся лингвистические конференции, составляются словари новых “ирландизмов”, появляющихся в повседневном и литературном английском. Существуют научные работы и российских лингвистов, посвященные Hiberno-English.

Стремление вернуться к ирландским корням и родному языку, сильно видоизмененному под воздействием британской колонизации, стало основополагающей идеей Ирландского литературного Возрождения рубежа XIX—XX веков. Уильям Батлер Йейтс и другие основатели ирландского театра изучали историю, мифы и коренной язык своей страны. Историки отмечают, что первые пьесы, написанные на англо-ирландском диалекте, получившие известность как “крестьянские”, вышли из-под пера Августы Грегори — одной из создательниц первого ирландского национального театра — Театра Аббатства. Ими стали комедия “Двадцать пять” и написанный ею совместно с Йейтсом фарс “Горшок похлебки”. Действие большинства пьес Грегори происходит в вымышленном ирландском городке под названием Клун (“клунский цикл”). “Это замкнутый, самодовлеющий маленький мир, где все знают всех, где новости разносятся молниеносно”⁵.

Получившие всемирную известность “крестьянские” пьесы Джона Миллингтона Синга — не просто веселые фарсовые сценки, как у Грегори, это философские притчи (иногда тоже полные шуток и комических ситуаций), о которых Йейтс писал: “В пьесах Синга, например, содержится не меньше философского истолкования жизни, чем в стихотворениях Шелли. Они выражают мысли автора через символику крестьянского мира, который он так глубоко изучил и хорошо знал”⁶.

Если рассматривать сам термин “крестьянская пьеса”, то можно отметить, что проблемы героев Синга и Мак-Донаха в основном обусловлены не тем, что они живут в деревне и занимаются крестьянским трудом. Ведь и персонажи “Дублинцев” Джойса — горожане, жители столицы — точно так же страдают от косности своего окружения, от фор-

¹ O’Toole F. Martin McDonagh // Bomb Magazine, issue 63 spring 1998, THEATRE, <http://www.bombsite.com/issues/63/articles/2146>

² A Century of Irish Drama: Widening the Stage (Drama and Performance Studies) // US, Indiana University Press, 2001.

³ Там же. С. 4.

⁴ Современная драматургия. № 4, 2000. С. 124.

⁵ Ряполова В.А. Театр Аббатства (1900—1930-е годы), очерки // М., Индрик, 2001. С. 61.

⁶ Цит. по: Ряполова В.А. Две пьесы Брендана Бизна // Современный зарубежный театр. М., 1969.

мализма и своекорыстия служителей церкви, от невозможности вырваться из замкнутого круга неблагоприятных обстоятельств. То есть в пьесах крестьяне рассматриваются не как социальный слой, но — как простые люди, небогатые, незнатные, не очень образованные. Взаимоотношения с близкими, поиск простым человеком своего места в жизни, поиск истинных ценностей — темы общие для ирландских драматургов Синга, О'Кейси и Фрила. Эстафету перенимает и Мартин Мак-Донах.

Язык диалогов персонажей пьес Синга — больше, чем простое копирование диалекта жителей сельской Ирландии. Несмотря на признание драматурга о том, что в своих пьесах он “воспользовался лишь одним-двумя словами, которых не слышал среди простого люда в ирландской деревне”¹, исследователи его творчества находят, что автор знаменитого “Героя” создал свой неповторимый литературный язык. Словно вторя знаменитому предшественнику, Мартин Мак-Донах утверждает, что диалоги его пьес построены с использованием синтаксиса и фонетики языка, на котором говорили его ирландские родственники, то есть практически взяты с натуры. Однако авторы аналитических статей о творчестве молодого драматурга, опять же, как и в случае с Сингом, отмечают особенности стиля его диалогов. Они, несомненно, содержат характерные для ирландцев особенности. Но так же построена и речь (исключая типичные ирландизмы) персонажей его единственной “неирландской” драмы — “Человек-подушка”. “Даже эти странности конструкции диалогов, которые кажутся ирландскими, такие как повторение и инвертированный порядок слов, встречаются также и в “Человеке-подушке”, что заставляет предполагать, что они скорее являются типичными ритмическими каденциями пьес Мак-Донаха, нежели попытками воссоздать ирландский речевой паттерн”². Кроме того, диалоги персонажей Мак-Донаха близки по построению речевым конструкциям героев пьес Дэвида Мэмета, для характеристики которых существует даже специальный термин “Mametspeak”, причем сходство это достоверно звучит и в русском переводе фильма “Американский бизон”, снятого по сценарию, написанному Мэметом на основе собственной одноименной пьесы. Эту и другие пьесы американского автора сам Мак-Донах отмечает как наиболее повлиявшие на его становление как драматурга. То есть литературный язык Мартина Мак-Донаха, выросшего в Лондоне в эпоху коммерциализации ВВС, сформировавшегося под влиянием американского кино, австралийских сериалов, а также каникул на Западе Ирландии является весьма сложной смесью.

На первый взгляд, столь подробный разбор стиля языка и особенностей построения диалогов ирландского драматурга может показаться излишним для русскоговорящего исследователя, но на самом деле это оказывается весьма важным для осмысления значения его творчества, так как при таких отношениях автора с языком (а также со временем и пространством — как это будет рассмотрено ниже) проблемы, им описываемые, оказываются глобальными, вневременными и никак не привязанными к определенной местности.

Крестьянская тема, заявленная Театром Аббатства в начале XX века как одно из основных направлений развития молодого ирландского театра, широко использовалась драматургами и после Синга. Однако в разное время она приобретала различное звучание. На первом этапе Ирландского Возрождения, который историки называют романтическим, было принято превозносить ирландские патриархальные добродетели. В очерках, описывающих ужасающую бедность ирландских фермеров, а впоследствии в пьесах Синг первым начал демифологизировать слащавое представление о крестьянине с Запада, как о “светском святом и гэльском мистике”³. Поэтические драмы Синга были поначалу встречены в штыки ирландскими националистами, и представления их в театре сопровождалось такими бурными протестами, что спектакли иногда оказывались на грани срыва. Его “Свадьба лудильщика” так и не была поставлена в Дублине вплоть до 1950 года. Борьба, которая разгорелась в 1907 году вокруг его пьесы “Удалой молодец — гордость Запада” (“The Playboy of the Western World”; в переводе К.И. Чуковского 1923 года — “Герой”), получила название “молодцовских бунтов”. “Синговское описание Запада никогда не соответствовало романтическим националистическим идеалам. Его обвиняли в неправильном представлении ирландской жизни в негативном свете, отзывы о его работе были преимущественно отрицательные”⁴.

В дальнейшем “упор” на ирландский традиционализм привел к преобладанию “пейзанских” пьес, более мягкой и удобной версии того, чем занимался Синг. “Примерно через десять лет после смерти Йейтса [конец 40-х годов] Театр Аббатства представлял преимущественно безопасную, реалистичную драму, описывающую жизнь в маленьких городах и сельских районах. Это была эра цензуры, сексуального подавления, и делать что-либо другое означало нажить проблемы”⁵ (33. С. 205). Сдвиг в этом направлении не наблюдалось до 60-х годов XX века, до тех пор, пока в театр не пришло новое поколение драматургов, которое резко протестовало против традиции “пейзан-

¹ Синг Дж. М. Драммы // Ленинград, Искусство, 1964. С. 155.

² The theatre of Martin McDonagh / A World of Savage Stories // Ireland, Dublin, Carysfort Press Ltd., 2006. P. 145.

³ A Century of Irish Drama: Widening the Stage (Drama and Performance Studies) // US, Indiana University Press, 2001. P. 205

⁴ Там же.

⁵ Там же.

ских” пьес. Представители этого поколения, в том числе Брайан Фрил, критиковали моральный и социальный застой, царивший в небольших городках Ирландии предыдущего десятилетия. Правда, стоит отметить, что еще в 40-е годы ирландский поэт Патрик Каванах в своей поэме “Великий год” описывал привязанных к земле, задавленных церковью, сексуально неудовлетворенных жителей “Изумрудного острова”.

Анализируя ситуацию в ирландском театре сегодня, на фоне отмеченного недавно столетнего юбилея ирландского театра, Финтан О’Тулл рассматривает Линейную трилогию Мартина Мак-Донаха как “кульминацию длительной демифологизации Запада и окончательную отмену романтизма”¹.

Появление пьес Мартина Мак-Донаха на сцене театра Британских островов вызвало к жизни театроведческие споры еще об одном явлении, имевшем место в истории ирландского театра: молодого драматурга обвинили в использовании образа ирландского “простофили”, или “сценического ирландца” (“stage Irishman”), борьба с которым была начата еще в эпоху Ирландского Возрождения.

Понятие “stage Irishman” возникло в английской литературе в елизаветинские времена. Чаше всего театроведы упоминают в этой связи персонажа исторической хроники Шекспира “Генрих V” — забавного простака капитана Мак-Кормика.

В конце XIX — начале XX века это явление бурно обсуждалось в ирландской, английской и американской прессе, что свидетельствует о важности становления ирландского театра и формирования сценического воплощения ирландской действительности как почти политического акта, декларирующего самобытность и независимость ирландской культуры от культуры и литературы Англии. Газеты того времени писали, что на британской сцене ирландца изображают либо как дикаря, либо как клоуна², и ратовали за абсолютную недопустимость подобного.

Следующая волна критических публикаций на эту тему появилась в 60-е годы XX века, в рамках возникшей тогда новой британской драматургии,

которой справедливо причисляют и ирландца Брендана Биэна.

В настоящее время термин утратил свой политический акцент. “В современном театре использование амплуа “stage Irishman” иногда применяется для сатирических целей и ассоциируется преимущественно с глупостью или хитростью персонажа”³. Подобный образ в наши дни нередко используется дикторами британского телевидения, отмечается даже, что таких “ирландцев” на британском телевидении чуть ли не больше, чем “англичан”.

Сегодняшнее постмодернистское мировосприятие, которое допускает одновременное использование и развенчание любых литературных или культурных штампов, не относится к появлению “сценического ирландца” на сцене как к чему-то криминальному. Кроме того, изображение жителей ирландской глубинки в пьесах Мак-Донаха ни в коем случае не является однозначно карикатурным или плоским. Напротив, его сложно-сочиненные герои, многие из которых несут и символическую нагрузку, никак не соотносятся с подобным определением.

Фирменный литературный стиль Мак-Донаха — сочетание трагического и комического, потрясающий черный юмор, обилие эпизодов насилия в тексте — формировался под влиянием фильмов Тарантино, других современных боевиков и телевизионных детективных сериалов, но он также имеет истоки в истории ирландского театра. “Драматургов самой разной ориентации объединяет попытка передать трагедию ирландского общества через комедию, осмыслить комическое как источник трагедии народа. Однако если каждая сцена в отдельности может казаться комичной, пьеса в целом, как правило, ощущается трагедией. Ирландская трагикомедия — это комедия, фарс или мелодрама, таящие в себе потенциальную трагедию”⁴. По мнению Кеннета Тайнена, “ирландцы очень волнуются, когда речь идет о свободе, независимости, народной борьбе и прочем, но они совершенно не сентиментальны в том, что касается живых людей”⁵.

Окончание в следующем номере.

¹ The theatre of Martin McDonagh / A World of Savage Stories // Ireland, Dublin, Carysfort Press Ltd., 2006. P. 52.

² The stage Irishman // The New York Times. P. 10, april 15, 1905, may 11, 1902 [из интернет-архива газеты], <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9807EFD8133AE733A25756C1A9629C946497D6CF>

³ The theatre of Martin McDonagh / A World of Savage Stories // Ireland, Dublin, Carysfort Press Ltd., 2006. P. 146

⁴ Джойс Д. Избранное: сборник // М., Радуга, 2000. С. 12.

⁵ Тайнен К. На сцене и в кино // М., Прогресс, 1969. С. 28.

История. Библиография

Год Италии в Российской Федерации

Валерий Николаев Младший брат

Дюма-отец и Дюма-сын, братья Гонкуры, братья Гримм, братья Эдуардо и Пеппино Де Филиппо...

Родственные пары на литературной ниве можно, кажется, пересчитать на пальцах одной руки.

Папа и сын Дюма не мешали друг другу.

Братья Гонкуры были как одно целое. Ровно как и братья Гримм.

Пеппино, казалось, завял в тени Эдуардо.

Однако это не совсем так. А может быть, и совсем не так.

Он родился в полдень 24 августа 1903 года. Как шутил сам, уже с первых секунд жизни продемонстрировал свою принадлежность к театральному цеху: верхняя половина лица выглядела так, словно он явился на свет в фиолетовой маске Пульчинеллы. И дело было не столько в притоке крови, сколько в чем-то другом. “Речь шла о знаке судьбы. Я родился с искусством Пульчинеллы в крови”.

Ему дали фамилию матери, которую звали Луиза. Она была актриса и родила его, как и старших погодков, знаменитого Эдуардо и менее знаменитую Титину, от известного неаполитанского актера и режиссера Эдуардо Скарпетты, в браке с которым не состояла.

На сцену Пеппино вышел шестилетним, дебютировав в феврале 1909 года на подмостках “Вале ди Рома” в спектакле неаполитанского диалектного театра, поставленном его отцом Эдуардо Скарпеттой. “Я думаю, что в Италии мало кто мог бы похвастаться более чем пятидесятилетней жизнью на сцене”, — хвастался в поздние лета Пеппино Де Филиппо.

Писать для театра он начал в двадцать четыре года. Его дебют как драматурга случился 4 апреля 1931 года в “Театро Нуово” в Неаполе. Играли его двухактный фарс “Запоем,

собравшись вместе” и одноактный — “Дон Рафаэле, тромбонист”.

Успех вдохновил Пеппино. Он принялся писать как одержимый. К концу жизни число пьес перевалило за полсотни. Пусть сюжеты их зачастую неприятельны, зато в них всегда присутствует жизнерадостный неаполитанский юмор. Он смеется — или улыбается — над тем, кто называется “простым человеком”, даже если этот человек не слишком прост.

В фавориты выбились комедии “Суеверия... но я в них верю”, “Этот бандит — я!”, “Метаморфозы бродячего музыканта” и “Как кончил дон Фердинандо Руопполо”. Две комедии из названных вы сейчас прочтаете и сами почувствуете, в чем их обаяние. Они не похожи между собой, как две других не похожи на две первых, их объединяет только лихая интрига, легкое и увлекательное течение действия и юмор, что есть признак несомненного дара драматурга.

Сам он трепетно относился к своим произведениям и очень сердился, если кто-то из рецензентов отзывался о них как о легковесных и малоинтересных. Он больше доверял не их мнению, а реакции публики, как итальянской, так и зарубежной, принимавшей его вещи с восторгом. В Буэнос-Айресе одна из пьес имела аншлаги в течение месяца, что по тем временам было нерядовым театральным явлением. С успехом его комедии шли в Париже и Лондоне. “Письмо мамы” держалось на римской сцене четыре месяца (при ежедневных представлениях). “Это маленькое поле” — два месяца в том же Риме. “Бандит...” — три месяца на сцене миланской “Олимпии”, а за год по театрам Италии эта комедия прошла больше 230 раз.

Своим учителем он считал, прежде всего, Пиранделло, которого именовал “самым

итальянским” из всех драматургов, ставя ему в заслугу то, что тот превратил “сугубо региональный” театр в “национальный”. Хорошо относился к Гольдони. Почему — не мог сформулировать. Очень нравился Мольер, с его определенностью. Таким и должен быть театр. Никакой середины. В театре или смеются, или плачут.

Обострение ситуации обеспечивал фарс. Эта форма решительно привлекала Пеппино.

“Создав свою труппу “Театро Италияно”, — писал он, — я придал фарсу сакральность, постаравшись поднять его планку на театре в то время, как другие пока еще шарахались от него”. Шел 1945 год.

Когда на сцене “Театро Италияно” давали фарс, возглавлявший его Пеппино требовал печатать на афишах и программах к спектаклю слово “фарс” столь же крупными буквами, что и название спектакля.

“Никто до меня так не рисковал своей профессиональной репутацией... Трудно, очень трудно заставить публику смеяться. Сегодня в театре полно тех, кто может заставить ее плакать. Любой драмкружок в состоянии довести зрителя до слез. В итальянском театре полным-полно драм и драматических актеров. Тогда как хороших комедий и комиков раз, два и обчелся”.

Меж тем сама жизнь заключала в себе драматические коллизии. Пеппино обратился к фарсу после разрыва с братом Эдуардо. А начиналось так хорошо! Родные люди, Эдуардо, Титина и Пеппино, организовали собственный театр, где старший брат работал художественным руководителем, сестра была примой, а младший — актером и администратором. Основу театра составляли творения Эдуардо. Изредка включали в репертуар пьесы, сочиненные Титиной и Пеппино. Честолюбие Титины удовлетворялось яркими ро-



лями, включая роль Филумены Мартурано в одноименной пьесе Эдуардо. Пеппино мучила неудовлетворенность.

Театр старшего брата все меньше нравился младшему. Раздражал академизм. Огорчала чисто неаполитанская прописка театра. И хотя это был их общий дом, под крышей которого Пеппино провел тринадцать лет, он покинул его с тем, чтобы строить свой.

Пеппино Де Филиппо стал первым в Италии, кто, воплощая заветы Пиранделло, вывел на отечественную и иностранную сцену итальянский театр, в географическом и национальном смысле слова.

До него на итальянских подмостках не

звучала разговорная речь, построенная на смешивании диалектов. Это было новацией в театре середины 50-х, когда репертуар пестрил дешевыми зарубежными поделками в исполнении актеров, не отделавшихся от “аффектированной декламации”, то есть от манеры произносить слова нараспев и с подвыванием. Оценивая то, что сделал для отечественного театрального искусства Пеппино Де Филиппо, его друг Микеле Галдьери прибег к образному сравнению: “За-

гляните на минуту в воинскую казарму, и вы услышите, как в ней разговаривают на всех диалектах, поддиалектах и их бесконечных вариациях. И тем не менее вряд ли найдется кто-либо, кто откажет нашей армии в праве называться итальянской”.

Обозреватели встретили в штывы театральную форму, предложенную Пеппино. Зато режиссеры и актеры принялись всю подражать ему.

Чего Пеппино не принимал на дух, так это социально-политический театр. “Политическим митингам место на площади, а философским лекциям — в университетах, — утверждал Пеппино. — Театр должен достав-

лять удовольствие, приносить радость — вот его главная “социальная” задача. Политический театр оставим парламенту, сенату и политикам, то есть тем, кому мы платим именно за это!”

Возвращаясь к началу его карьеры, скажем, что в Лондоне, где планировался спектакль по одной из его комедий, было выдвинуто обязательное условие, чтобы он сам играл в ней.

Наступила пора сказать о, быть может, наиболее значительной ипостаси Пеппино. Он был выдающимся комическим актером. Довольно знать, что он был признан, вместе с Тотто, одним из двух лучших комедийных актеров Италии. Только в кинематографе его послужной список — 95 фильмов!

Он никогда не гримировался перед выходом из-за кулис. Навсегда отказался от париков, накладных усов и фальшивых носов, утверждая, что актер есть такой, какой есть, сердце актера сможет говорить и за старика, и за юношу, за здорового или больного. И своим актерам он запретил гримироваться, распределяя роли таким образом, чтобы они в наибольшей степени отвечали их физике.

Будучи по природе лицедеем, он, как ни странно, избегал любой формы публичности. Естественный во всем, он терпеть не мог ни фальши, ни саморекламы, ни просто рекламы. Когда его уверяли в том, что реклама — душа коммерции, а это важно не только для товара, но и для искусства, построенного на заработках, а потому всеми силами ищущего контакта со зрителем, иногда даже поступаюсь вкусом, он гневно возражал. Он говорил: “Да, я знаю, что публике сегодня интересны не обычные люди, а те, кто убивает, ворует, клеветает, разводится, демонстрирует сиськи, а уж если это педерасты — так это вообще мед для мух”. Для него главным оставался интерес как раз к обычному человеку. Идти на поводу у толпы он не собирался и не думал. Это было противно его натуре. “Я понимаю, что делаю доброе дело, и этого мне дос-

таточно!” — говорил он. Звучит более чем злободневно.

Еще одно примечательное свойство его индивидуальности состояло в том, что он оставался в рамках своей среды и старался не заводить слишком много друзей вне театра. Это может показаться недостатком, но тотчас оборачивается достоинством, если узнать о его мотивах. “Актер, — писал Пеппино, — не должен чересчур открываться людям. Люди должны представлять его таким, каким видят на сцене, и сохранять верность этому образу”.

Критики высоко ценили его актеров и, прежде всего, его самого. Ему по-прежнему казалось, что, ставя на первое место его как артиста, они несправедливы к нему как драматургу. Однако ему ничего не оставалось делать, как смириться с этим. “Обо мне как об актере, — признавался он, — критики всегда отзывались очень и очень хорошо, но даже если как автора меня невысоко ставили, я должен быть им глубоко благодарен!”

На самом деле, его пьесы вобрали в себя свет, тень, вкус и запах всей Италии. Характеры его персонажей, в какие бы обстоятельства ни поставил их автор, выражают себя сочно, с полной силой.

Обращение актера и драматурга Пеппино Де Филиппо к своим зрителям, настоящим и будущим, трогает душу: “Прошу вас, рассматривайте мой театр, насколько это возможно с театральной точки зрения, как зеркало, отражающее вас самих; отдайте его с доверием, так, как вы пробуете кусочек горячего, только что из печи, хлеба; вдыхайте его глубоко, как вы бы вдыхали глоток чистого воздуха; только вкушая превосходный хлеб и дыша прекрасным воздухом, вы можете радоваться и жить полной жизнью, в которой обязательно найдется место заботе о том, что происходит в нашем общем земном доме”.

О том, что его призыв услышан, свидетельствуют новые итальянские и зарубежные премьеры пьес Пеппино.



Театр как сюжет

Александр Чепуров. Гоголевские сюжеты Валерия Фокина.
“Балтийские сезоны”, Санкт-Петербург, 2010. С. 304.
Серия “Библиотека Александринского театра”

Новая книга Александра Чепурова и две предыдущих — “Александринская “Чайка” и “А.П. Чехов и Александринский театр” — фундаментальные исследования строго академического характера; последняя книга по разработке темы, стилю, философской направленности приближается к таким трудам, как “Автор и герой” М.М. Бахтина или (“S/Z”) Р. Барта.

Анализируя гоголевские спектакли Валерия Фокина, А. Чепуров выделяет главный принцип режиссера — последовательное освоение поэтики абсурда во всей ее сложности и непредсказуемости, в частности, разнообразие и изобретательность разработки Фокиным метафор — от гротесковых и остро сатирических до поэтических.

Чепуров избрал хронологический метод, идя от спектакля к спектаклю. Уже дипломный спектакль Фокина “Нос” привлек внимание критики, отметившей владение начинающего режиссера театральной метафорой.

Анализ телевизионного спектакля 1976 года “Иван Федорович Шпонька и его тетушка” с Олегом Табаковым дается в контексте работы Фокина в “Современнике”, где им уже были поставлены “Провинциальные анекдоты” А. Вампилова и “Четыре капли” В. Розова, в которых стихия комического включала элементы абсурда. Главные роли во всех спектаклях исполнял Табаков.

Чепуров выявляет специфику телевизионной режиссуры, позволяющей, по признанию Фокина, “соединять несоединимое”. Отмечается выразительное совмещение в одном кадре хлева и дома, другими словами, скотского и человеческого жилья, отчего возможны “подмены людей животными и наоборот” (с. 27). В телеспектакле были материализованы фантастические видения-кошмары героя, описанные Гоголем. Фокин использовал все возможности телевидения, высветив и структурировав жуткие картины, возникающие в подсознании Шпоньки, рожденные его страхами перед женитьбой. Несомненна тонкость анализа Чепурова, тем не менее, было бы не лишним вспомнить таких мастеров телеспектакля, как Александр Белинский и Анатолий Эфрос, чья поэтика была иной, но они открыли многие, прежде неведомые возможности жанра телеспектакля.

С 1980 года начинается работа Фокина в польском театре. Чепуров подчеркивает, что открытия Гротовского, Вайды, Кантора были творчески вос-

приняты молодым режиссером. Его польские “Ревизор”, “Женитьба” и “Мертвые души”, при том, что он не прошел мимо их открытий, были спектаклями режиссера, начавшего создавать свою эстетику, совершенствуя метафору, придавая им философскую глубину. Их расшифровка Чепуровым в спектаклях Фокина провоцирует на сравнение метафоричности животного мира в “Шпоньке” и “Ревизоре”, поставленном им в Лодзи. Жилище Городничего помещено во чрево огромной свиньи (сценограф Ян Полевка) — Фокин тем самым показал жизнь отцов города. В этом спектакле Фокин вплотную приблизился к поэтике театра абсурда с его тяготением к физиологии. Стоило бы отметить, что Фокин пользуется арсеналом эстетики театра абсурда — эстетики XX века, характерной, в частности, для Беккета и Аррабаля. У Беккета физиологические метафоры особенно прихотливо применяются в таких известных пьесах, как “В ожидании Годо”, “Конец игры”, у Аррабаля — в не менее известной пьесе “Фандо и Лис”.

Ставя в 1983 году “Ревизора” в “Современнике”, Фокин продолжает разрабатывать эту черту поэтики театра абсурда. Чепуров остроумно сравнивает Городничего — Валентина Гафта с породистым догом, Хлестакова — Василия Мищенко — с дворняжкой.

Спектакль был принят публикой и критикой неоднозначно. Чепуров не просто констатирует этот факт, но пытается его объяснить общественной ситуацией накануне перемен, в частности, когда “начальники” начали баловаться демократизмом, напаяливая на свои начальственные лица маски. Камнем преткновения стало включение в спектакль “Разъезда после представления новой комедии”, который министерские чиновники требовали изъять из спектакля. Фокин впоследствии признавался, что не до конца воплотил свою идею. Рискнем предположить, что причиной послужила назидательность — реплики из “Театрального разъезда”: “Кто это написал? За это в Сибирь!” звучали слишком прямолинейно по сравнению с горькой многозначностью гоголевского финала комедии.

Чепуров блестяще продемонстрировал плодотворность принципа историзма, помещая спектакли в исторический контекст. Разбирая камерные спектакли “Нумер в гостинице города NN” и “Шинель”, он выстраивает вертикаль интерпрета-

ций этих сюжетов в разные эпохи. Трактовки “Мертвых душ” прослеживаются, начиная с инсценировки М. Булгакова и В. Сахновского в Художественном театре, продолжают “Похождениями Чичикова” в Александринском театре (сценическая версия А. Володина, Р. Тименчика и Н. Шейко), “Дорогой” А. Эфроса и “Ревизскими сказками” Ю. Любимова. Разговор о “Шинели” начинается с “Двойника” Ф.М. Достоевского в Александринском театре с Виктором Гвоздицким.

Творческая жизнь Фокина связана с двумя годами. Чепуров говорит о московско-петербургском дуализме души своего героя, считая, что “Двойник” вышел сугубо петербургским, а “Шинель” — безусловно московской (с. 177).

“Нумер...” рассматривается сквозь призму символистских трактовок гоголевских мотивов Андреем Бельым. Чепуров не без основания считает “Нумер...” петербургским спектаклем, хотя действие происходит в провинциальном городе без названия. Спектакль анализируется сквозь призму авангардной экспрессивной музыки композитора А. Бакши, задающей ритм и придающей действию материальный характер. Едва ли не главная метафора спектакля — шкатулка Чичикова. Фокин погрузил экзистенциальные конфликты в густой быт: прозаическая шкатулка Чичикова, в которой хранятся купчие на покупку мертвых душ, превращается, как замечает Чепуров, в “ящик Пандоры”.

В “Шинели”, как и в “Нумере...”, Фокин исследует метафизику бытия. Если Чичикова (Авангард Леонтьев) преследуют фантазмагорические кошмары за вполне реальные мошенничества, то Башмачкин (Марина Неелова) воплощает “противостояние бездонному космосу” (с. 183). В этой главе Чепуров выступает не только как исследователь, но и как критик, умеющий заглянуть в глубины спектакля не отстраненно, но в высшей степени лично. Он не боится выглядеть слишком субъективным, обнажить свои чувства, которые на подсознательном уровне может испытывать каждый зритель. Так, говоря о блуждании несчастного Башмачкина, лишённого своего единственного достояния — шинели, Чепуров позволяет выплеснуть собственные эмоции: “Возникает почти на физиологическом и генетическом уровне присутствующее во всех нас стремление к защищенности и удовлетворение, когда нам удается создать мирок, ограничивающий нас от бездонной и равнодушной вселенной” (с. 183).

Независимо от моей оценки спектакля в целом и образа, созданного М. Нееловой, поражаешься тонкости и впечатлительности критика, не боящегося это показать. Здесь уместно было бы сказать о монодраме в понимании Н. Евреинова, главным принципом которой он считает “тождество сценического представления с представлением действующего”¹.

Глава с претенциозным названием “Пляска смерти”, посвященная спектаклю “Старосветская любовь”, наименее удачна. Пьеса Н. Коляды по мотивам повести “Старосветские помещики” далека от Гоголя и по смыслу, и по лексике. Коляда

в интервью говорил, что написал пьесу о своих родителях. Его сыновние чувства благородны, но Гоголь, несмотря на его наличие в пьесе как персонажа, все же отсутствует.

Чепуров приводит огромное количество отрицательных рецензий на спектакль, в которых резко говорится о пьесе, с чем Чепуров не может не согласиться, как и с тем, что в спектакле все дышало духом антрепризы, несмотря на участие Лии Ахеджаковой, Богдана Ступки, Игоря Ясуловича. И все же исследователь выступает апологетом спектакля, хотя репутация Фокина не пострадала от критических стрел. Анализ и оценка спектакля неубедительны, но глава послужила мостом для анализа новой фазы Фокина на пути создания гоголевской эстетики. Новое в режиссуре Фокина Чепуров определяет, как перформативность, раскрывающую балаганную суть абсурда.

“Ревизор”, поставленный в Александринке в 2002 году, ознаменовал постмодернистские искания Фокина. Это естественный шаг режиссера, понимающего и принимающего игровую стихию. Чепуров называет спектакль программным не только для режиссера, но и для русского театра, поскольку Фокин “включился в сложную культурно-историческую игру не только с архетипами характеров, но и самим архетипом русского театра” (с. 137). Исследователь доказывает свою мысль, констатируя и подробно анализируя, с одной стороны, испытанные приемы эстетики Фокина, метафоричность его режиссуры, с другой стороны, — связь времен, проявляющуюся в цитатности, в частности некоторых мизансцен спектакля Мейерхольда, хотя цитаты эти не буквальны, а лишь намечены, давая возможность их узнать. Исследователь справедливо отмечает, что старомодная актерская система Александринки оказалась благодатной почвой для прививки перформативности. Анализ спектакля ведется в контексте сложившейся общественной ситуации, суть которой автор книги видит в потере чувства реальности и в определенных кругах полной безнаказанности за любые действия. По мнению исследователя, в спектакле доминирует психофизика. Отталкиваясь от этой идеи, Чепуров оправдывает все сокращения не только текста, но и сцен и даже персонажей, поскольку режиссер предпочитает невербальное действие, прибегая к жестам, звукам, междометиям, пластике. Он видит в Фокине режиссера-драматурга с “органическим чувством композиции” (с.155). Метафоры, отличительная черта режиссуры Фокина, приобретают все более физиологический характер. В эпизоде “Шествие”, когда чиновники направляются на прием к Хлестакову, решенном, как “балет ног” (туловища просвечиваются через экран), видны только ноги, Чепуров остроумно видит материализацию метафоры, близкой метафоре гоголевского “Носа”: части тела живут самостоятельной жизнью. Можно говорить о трех разных спектаклях “Ревизор” в зависимости от того, кто играет Хлестакова. Спектакль выпускался Алексеем Девоченко. Его Хлестаков был агрессивно активен. Нынешние исполнители —

¹ Евреинов Н. Введение в монодраму. Николай Евреинов — демон театральности. Москва — СПб, 2002. С. 105.

мягкий, постоянно мимикрирующий Хлестаков (Виталий Коваленко) и упивающийся авантюрой Хлестаков (Дмитрий Лысенков). При всем различии они непредсказуемы благодаря перформативности поведения с выплеском колоссальной энергии.

Отличительная черта исследования Чепурова — блестящий профессиональный анализ музыки как равноправной, равноценной составляющей спектакля. Подчеркивая театральность музыки Леонида Десятникова в “Ревизоре”, критик показывает, как режиссер использует музыкальные образы, задаваемые композитором, диктуя в каких-то сценах ритм, в других — психологическое состояние персонажей. Музыка Десятникова определяет и полифонию спектакля в целом.

Нельзя не согласиться с автором в том, что Фокин, найдя общий язык с труппой Александринского театра, смог привить свою эстетику, не просто оживить старые, десятилетиями не обновляющиеся традиции, брызнув живой водой, но создать труппу единомышленников. Но не стоит говорить о “подчинившейся ему (Фокину. — Г. К.) Александринке” (с. 177). Фокин увлек театр творчеством, а не кнутом.

“Женитьба” 2008 года — третье обращение режиссера к этой пьесе. Он ставил пьесу в Лодзи и в Сеуле. В отличие от большинства собратьев по профессии режиссер не копирует свои постановки, каждый раз находя новое решение.

От польского спектакля Фокин взял диван как единственно приемлемое пространство существования Подколесина. Другой, “чужой” мир олицетворял каток, который Чепуров считает главной сценической метафорой. Думается, это две равноправные метафоры, противостоящие друг другу.

Мнения критиков разделились. В книге приводятся положительные и отрицательные оценки спектакля. Чепуров констатирует, что Фокин продолжает разрабатывать перформативную систему поведения персонажей, увеличивая элементы абсурда. В прежних спектаклях абсурд действительно прорастал из балаганности, кукольности персонажей. В нынешнем спектакле Фокин продолжает разрабатывать тему “российской невнятности”, постоянной для него, как доказывает Чепуров, но здесь, на мой взгляд, автор книги прошел мимо нового в эстетике режиссера. Критик акцентирует внимание на том, что Подколесин прыгает не наружу, а внутрь, раскрывая эту необычную метафору, как бегство из балаганного мира в мир диванный, превращение Подколесина в подпольного человека Достоевского и Кафки. Точнее будет поставить Подколесина в ряд с персонажами Беккета и Ионеско. В Подколесине не хватает темперамента мысли, свойственного героям Достоевского или Кафки. С персонажами абсурда у Подколесина — Игоря Волкова и Фокина — общего больше. У Беккета персонажи стремятся куда-то, но остаются на месте. Подколесин, подстрекаемый Кочкаревым, начинает стремиться к переменам, но возвращается вновь на свой диван. В “Конце игры” персонаж задается вопросом, возможно, что он и

его товарищ смогут еще что-то значить, и получает ответ, что они не могут ничего значить. Эта позиция более близка Подколесину — Волкову. Трудно согласиться и с тем, что халат и шапочка Подколесина вкупе с “грибоедовскими” очками ставят его “между Чацким и Обломовым” (с. 214). Спектакль решен в стилистике XX—XXI века.

Неприятие критики и зрителей вызвало решение образа Жевакина, который посажен на инвалидную каталку. Чепуров находит этому объяснение: представлен “фрагмент жениха”, “усеченный человек”. Само по себе это объяснение остроумно, но в этом видится нарушение моральных норм. Режиссер превзошел Беккета, поместившего безногих персонажей в мусорные баки, а паралитика усадив в инвалидное кресло. Но пьеса Беккета статична, пьеса Гоголя — вся движение, а в спектакле Фокина происходит ускорение движения.

Нельзя не согласиться с тем, что “Женитьба” — новый шаг в постижении режиссером Гоголя. Это особенно видно на трактовке образа Кочкарева (Дмитрий Лысенков), в котором, как замечает исследователь, сквозь маску балаганного Петрушки нет-нет и проглянет этаким черт, поселившийся в нем от беспробудной тоски и бездеятельности. Иногда этот черт самого мелкого разряда затихает, и тогда в Кочкареве пробуждается человеческое. Возможно, это “человеческое, слишком человеческое” позволило черту угнездиться в нем навечно, уютно устроившись в энергичном, не знающем покоя теле.

Чепуров подчеркивает близость режиссерского видения Фокина творений Гоголя к концепции Иннокентия Анненского, показавшего, что фантастические и ирреальные элементы служат у Гоголя постижению жизни. С другой стороны, Фокину близка религиозно-мистическая концепция Дмитрия Мережковского, в основе которой лежит духовная борьба с чертом, и это, как считает исследователь, ключевая позиция режиссера, который находится на подступах к спектаклю о Гоголе.

Александр Чепуров строит свое исследование на постановках Гоголя, однако в книге возникает феномен режиссуры Фокина в целом, отличающейся культурой, современным подходом к интерпретации. Его гоголевские спектакли вошли в контекст мирового театра.

Написанная великолепным языком, книга легко читается. Временами читатель вступает в дискуссию с автором, что придает чтению энергию.

К книге приложена литературная запись репетиций “Ревизора”, сделанная Е. Слепышковой, и список спектаклей, поставленных Фокиным по произведениям Гоголя. Нельзя не сказать о великолепном дизайне книги художника Антона Дзяка и о полиграфии высокого качества.

Издательство “Балтийское сезоны” специализируется на издании книг о театре. Это не первая изданная им книга из серии “Библиотека Александринского театра”, ответственным редактором которой является также А. Чепуров.

Его самоотверженная любовь к Александринке превратила театр в главный сюжет его жизни.

Галина Коваленко