

В ближайших номерах журнала:

- Константин Костенко
“Родина”
- Валентин Красногоров
“Комната невесты”
- Вадим Леванов
“Про коров”
- Наталия Мошина
“К звездам!”
- Виктория Никифорова
“Тандем”
- Ярослава Пулинович
“Бесконечный апрель”

Зарубежная драматургия

- Пал Бекеш
“Бал чудовищ”
- Питер Куилтер
“Несравненная!”

Из литературного наследия

Алексей Завалишин “Партбилет”

Сэмюэл Беккет “Старая песня”, “Слова и музыка”

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”!

4 • 2011 Современная Драматургия

Современная драматургия, 2011, № 4, 1-252

Современная

Драматургия

В НОМЕРЕ:

ВАЛЕНТИН АЗЕРНИКОВ
“Астрологический прогноз”

ДМИТРИЙ БОГОСЛАВСКИЙ
“Любовь людей”

ВЛАДИМИР ЗУЕВ
“Икотка”

АЛЕКСАНДР КОРОВКИН
“Палата бизнес-класса”

МАРИНА КРАПИВИНА
“Ставангер”

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
“Шуба-дуба”

ЛЕВ ЯКОВЛЕВ
“Дельфиненок”

МАНЛИО САНТАНЕЛЛИ
“Аберрация неподвижных звезд”

ГИЙОМ ГАЛЬЕН
“Мальчики и Гийом, к столу!”

Из литературного наследия

ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛЛО
“Когда ты стал знаменитостью”



4
октябрь—декабрь
2011

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

4 Современная

октябрь—декабрь
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 Москвы*

		Пьесы
<i>В. Азерников</i>	3	Астрологический прогноз
<i>А. Коровкин</i>	20	Палата бизнес-класса
<i>Д. Богославский</i>	46	Любовь людей
<i>С. Медведев</i>	69	Шуба-дуба
<i>М. Крапивина</i>	79	Ставангер
<i>В. Зуев</i>	98	Икотка
<i>Л. Яковлев</i>	111	Дельфиненок
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>М. Сантанелли</i>	123	Аберрация неподвижных звезд
<i>Г. Гальен</i>	147	Мальчики и Гийом, к столу!
		<i>Критика. Теория</i>
	160—169	В пьесе и на сцене (рецензии <i>В. Бегунова,</i> <i>О. Булгаковой, Т. Купченко, И. Сафуанова</i>)
<i>Т. Купченко</i>	170	Знакомые все лица
<i>А. Гельман</i>	174	“У нас завышенные, необоснованные ожидания” (интервью <i>С. Новиковой</i>)
<i>В. Панков</i>	178	“Самое сложное — придумать внутреннюю драматургию” (интервью <i>С. Лебедева</i>)
<i>Г. Демин</i>	185	Третье измерение
<i>С. Лавлинский и др.</i>	192	Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков
<i>Г. Коваленко</i>	201	Эдвард Олби в эпоху победившего постмодернизма
		<i>История. Библиография</i>
<i>Л. Пиранделло</i>	207	Когда ты стал знаменитостью
<i>Г. Холодова</i>	244	Арлекин и другие
		<i>Хроника. Информация</i>
		205, 249—252

На обложке. Муниципальное казино г. Сан-Ремо (Италия). К публикациям на с. 207—243.

2-я стр. обл. “Баба Шанель” Н. Коляды (“Современная драматургия”, № 1, 2011 г.) в московском Театре на Юго-Западе. Постановка В. Беляковича. Сцена из спектакля.

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.


Драматургия

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

“Желающие — хотят...”

Три вопроса драматургу Азерникову

— Валентин Захарович, вы пришли в драматургию из журналистики в начале 70-х. Начали с производственной драмы (“Третьего не дано”, Театр им. Моссовета), а потом перешли на комедии и комедийные мелодрамы для театра и кино. Чем это объяснить? Комическое вам ближе по внутреннему складу или просто сегодняшнему зрителю не нужны серьезные пьесы?

— А комедия — очень серьезный жанр. Вспомните Грибоедова, Гоголя, Мольера. В ней можно рассказать о своем времени не меньше, чем в драме, просто более щадящим, что ли, образом, без болезненной операции на душе, под легким наркозом веселящего газа. Именно этим она мне близка.

Да и театры охотнее ставят комедии — зрителю после целого дня борьбы с действительностью хочется вечерней разрядки. И если пьеса остроумна, реакция зрителей мгновенна. Актерам не надо ждать финальных поклонов, чтобы понять, что спектакль удался.

— Вы работаете для театра, кино и телевидения. Это разные аудитории или они принципиально не отличаются?

— Отличаются, и весьма. В театр или в кинотеатр зритель приходит осознанно — он заранее выбирает спектакль или фильм и платит за это деньги. Этот зритель разборчив, он знает автора и режиссера.

Телесмотрение же — типичная халява, зритель смотрит фильм на кухне, между делом, или лежа на диване, или вовсе в метро по мобильнику, и его разборчивость ограничивается номерами кнопок на пульте. Теперь их уже несколько десятков, и метание с канала на канал похоже на симптом шизофрении.

Что еще важно: реакцию зрителей в театре или кино драматург может увидеть, телезрителей — никогда, если только он не настолько наивен, что верит рейтингу, который кто-то как-то измеряет. Соответственно относятся к нашим произведениям и продюсеры: в театральной программке имя автора стоит в самом начале, в телепрограмме его нет вообще. Поэтому, чтобы не разориться на антидепрессантах, самый лучший выход: писать сначала пьесы, а потом их же экранизировать — для кино или телевидения. Что я и делаю уже больше тридцати лет — начиная с пьесы “Возможны варианты”, которая стала фильмом “По семейным обстоятельствам”.

— В последние годы в кино и на телевидение ринулось множество людей театра. Молодые драматурги оказались беззащитны перед продюсерами, хотя существует Гильдия сценаристов кино и телевидения, которая должна была бы защищать своих членов. Вы один из ее создателей и руководителей, были даже президентом Гильдии. Как вы можете объяснить, почему у нас нет того, что есть во всех развитых странах: договора между Гильдиями сценаристов и продюсеров?

— Есть такой старый цирковой анекдот. Выступает укротитель львов. В конце номера разводит руками пасть льва и сует туда голову. Зал замирает. А он вынимает голову и спрашивает публику: “Есть желающие попробовать?” Зал безмолвствует. Дрессировщик, обращаясь ко льву, говорит: “Желающие не хотят”. Так вот, в нашей профессии, как в этом анекдоте, только наоборот. Желающие хотят — лев не хочет.

Наш. корр.

“Любовник Дорониной”

Раздается звонок телефона, снимаю трубку, слышу голос гениальной Тани Васильевой: “Привет. Ты не знаешь, кто такой Коровкин? Я начала репетировать в его пьесе”.

Еще бы я его не знал!

Много лет назад мы с ним познакомились на съемках фильма “30-го уничтожить”. Приметил, как молодой актер говорил текст. Ярко, точно и убедительно. В отличие от меня. Спрашиваю у местных: “Кто это?” В ответ: “Любовник Дорониной. Из женского МХАТа”. В ответ тоже пошутил: “Все, тогда карьеры не будет”. На самом деле так и случилось. С актерством.

Шли годы. В стране смеркалось. Кина не стало. Мне вдруг предложили роль в спектакле. Родоначальник антрепризного движения Лейла Курашинова затеяла делать комедию. За кулисами я вдруг увидел знакомое лицо, поинтересовался: “А что здесь делает любовник Дорониной?” И понял, что сел в лужу. Он оказался мужем хозяйки “Лекура”. К этому времени Коровкин уже давно ушел из МХАТа, закончил литинститут, писал пьесы и сценарии.

Снова шли годы, и снова вокруг смеркалось.

Замечательный актер и режиссер Саша Мохов позвал на премьеру в “Табакерку”. Спектакль назывался “Кукла для невесты”. Понравилось очень! Бомба! Интрига захватила сразу. Сюжет не просчитывался, как ни старался. Главный герой — ох...ный военный — в финале вдруг становился законченным негодяем, а деревенские простаки — настоящими героями, любимцами публики! В конце пошли поклоны, вышел автор...

Ну, это лицо я уже помнил, как и его фамилию. Тут же позвонил продюсеру Лейле: “А не пора ли талант “любовника Дорониной” направить на мое благосостояние?”

В одну из душных августовских ночей Лейла чем-то придавила его к стенке, и он сделал пьесу на меня. “Декоратор любви”. По мотивам одной заграничной истории. Получился шикарный спектакль. Пронзительная драма стареющего русского актера, подрабатывающего покраской стен у богатого депутата, сильного мира сего. Жанна Эппле, Алла Довлатова, Эвелина Бледанс считают дни, когда в очередной раз смогут выйти на сцену в этой пьесе и сорвать свою порцию бурных аплодисментов.

Сегодня, в 2011 году, все вроде бы становится на свои места. В стране брезжит легкий рассвет. Кино и театр оживают. А фамилию Коровкин все чаще замечаю на театральных афишах.

...Васильева все еще висит на трубке. Хочу пошутить про “любовника Дорониной” или сказать еще какую-нибудь глупость, ведь обидно, что меня не позвали.

“Таня! Это будет бомба!” Она отвечает: “Честно говоря, и я так чувствую”.

Эту пьесу я не читал. И не буду. Ведь меня в нее не позвали. Но следующая пьеса моя точно. Коровкин это обещал.

Станислав Сададьский

“Нам ли его не знать!” — повторим вслед за Сададьским. В 1999-м Коровкин дебютировал у нас пьесой “Около любви”, а спустя короткое время напечатал “Куклу...” — кажется, самое репертурное свое сочинение. Уточним: на сегодняшний день. Потому что “Палата бизнес-класса” в скором времени может затмить этот успех (мы-то ее читали внимательно). Пять лет Александр служил редактором “СД”, но пьес в журнале не публиковал — не из скромности, а потому, что не писал их вовсе. Занимался больше сериалами: приложил руку и к “Улицам разбитых фонарей”, и к “Маршу Турецкого”, и к “Бедной Насте”... много чего было. Мы даже стали беспокоиться: не разучится ли он у “телеконвейера” писать для театра? Теперь видим, что боялись зря.

Редакция

“Евразия-2011”

Гуманитарная драма: любовь людей с любовью к людям

Журнал “Современная драматургия” по отношению к конкурсам новой пьесы ведет себя дерзко и волюнтаристски: уважительно рассматривая список лауреатов, тем не менее его по факту почти игнорирует, в большей степени ориентируясь на шорт-лист и свои извлечения из него. Реализуется отдельное право: взять свое из общей кучи, закрывая глаза на лауреатские значки. По сути это и правильно: любой конкурс — компромисс, и самое важное в нем, чтобы амбиции и предпочтения всех членов жюри сошлись на чем-то одном. Поступая по-свойски, беря из шорт-листа не всегда то, что отмечено другими, “Современная драматургия” делает колоссальные антикоррупционные шаги.

Драматургический конкурс “Евразия” при “Коляда-театре” в Екатеринбурге, существующий при покровительстве влиятельного Николая Коляды, свое предназначение видит, прежде всего, в постоянном обновлении списка драматургических имен. Во множестве случаев члены жюри отвергали прославленные имена с очень хорошими пьесами ради новичков с еще пока несовершенными текстами, требующими поощрения. “Евразия” словно бы рекрутирует новых солдат для бесконечной войны драматургии с театром. Когда-то сыграв важную роль в поощрении авторов второй волны новой драматургии Павла Пряжко и Анны Яблонской, Михаила Дурненкова и Ярославы Пулинович, Владимира Зуева и Николая Халезина, конкурс “Евразия” (а в 2011 году он состоялся в девятый раз) готов теперь к открытию третьего поколения. По крайней мере, есть подозрение, что пьесы Марины Крапивинной и Дмитрия Богославского, Марии Зелинской и Николая Рудковского вскоре станут репертуарными; им остался еще один короткий шаг.

“Ставангер” москвички Марины Крапивинной касается, казалось бы, давно забытой темы: русская девушка едет за рубеж в поисках личного счастья. В пьесе важно то, что угадываются реалии именно 2000-х годов, когда поток миграции не прекратился, но изменилось к ней отношение. В этом смысле “Ставангер” написан жестко и хлестко, без сантиментов и иллюзий; пьеса наследует в этом смысле тексту Владимира Сорокина “Hochzeitsreise”, где на фоне любовных отношений русской и немца исследуется разница мировоззрений Европы и России, делаются едва ли не геополитические и историософские выводы. Пьес о любви много, а вот “Ставангер” — пьеса о нелюбви. О том, как искусственно скроенные отношения рассыпаются, расслаиваются, разрушая обоих персонажей. Что русскому смерть, то норвежцу и вовсе страх и трепет. Не выдерживает европейское сердце русского сплина. Эта пьеса выявляет мучительное неслияние российского и европейского мирозерцания, она показывает, как на этом фоне произрастают сложные психозы и комплексы и вместе с ними глобальное разочарование в идее русского исхода, русского эскапизма как одной из национальных идей сегодня. Разочарование в Европе, разочарование в европейском стиле жизни и европейских ценностях, разочарование в капитализме, который на нас в 2000-е надвинулся всеми своими неудобными гранями, уверен, станет одной из важнейших тем российской культуры 2010-х. По крайней мере, театр эту тему уже начал — “Будденброками” Миндаугаса Карбаускаса в РАМТе.

Белорус Дмитрий Богославский начал писать недавно и сразу хорошо. “Любовь людей” — крепкая чувственная мелодрама, почти сериал, но очень жесткий, бескомпромиссный.

Любовь тут мучает людей как маньяк-убийца, вынуждает к бешенству, к немотивированным поступкам. Любовь — не радость, напротив, отчаяние, зима, горе и бесконечные видения, галлюцинации, иллюзии, с которыми так не хочется расставаться, как с объятиями Морфея. Каждый герой “Любви людей” зависает на эмоциональной сфере, “наброшенный” на страсть как покорное белье на веревки, и эта полунаркотическая-полукошмарная-полусонная эмоциональность вытесняет саму жизнь. Любовь, кризисы любви словно бы отнимают у человека дыхание жизни. Любовь-смерть, она дана нам как мученичество. Распадаются семьи, распадаются судьбы, а человек все равно как замороженный всматривается в созданный им фантом, растворяясь в нем полностью.

Пьеса уже именитого ростовчанина Сергея Медведева “Бог в пальто”¹ представляет собой набор скетчей о мытарствах одной шубы, которая не то, что бы приносит людям счастье, как волшебные калоши, или несчастье, как шинель Башмачкина, а добивается своей “личной” цели. У пьесы закольцованная композиция: история начинается и завершается театром. Стареющая актриса с неудовольствием переходит на роль Деда Мороза и надевает шубу, у умершего хозяина которой накопилась масса претензий и требований к жизни. Шуба, переходя от хозяина к хозяину, все равно мало-помалу добивается своего: чувства справедливости по отношению к несчастному забытому актеру провинциального театра. Хотя герои пьесы периодически называют свою шубу саваном и даже шубой-дубой, все равно драматургу не удается скрыть прекрасный сказочный, даже рождественский характер своей пьесы.

Новая пьеса уральца Владимира Зуева “Икотка” — прекрасный эксперимент для двух взрослых, крепких артистов. Двое очень непохожих мужчин объединяются на почве странного феномена: в их телах “вызревают” души, говорящие женскими голосами и поступающие чисто по-женски. Души перекрестно влюбляются друг в друга, и мужики, вряд ли способные наладить диалог в обычных обстоятельствах, чувствуют потребность в общении и хотя бы на время избавляются от одиночества.

Павел Руднев

Все правильно: наш выбор, как правило, не слишком зависит от “лауреатских значков”. В данном же случае решение редакции могло в большей степени совпасть с вердиктом жюри, но дело в том, что пьесы “Бір, екі, уш” О. Жанайдарова и “Необычайные приключения Юли и Наташи” Г. Грекова и Ю. Муравицкого, справедливо удостоенные премий “Евразии” в номинации “Свободная тема”, уже были опубликованы в предыдущем номере журнала. Могла попасть туда и М. Крапивина со “Ставангером” (премия в номинации “Для большой сцены”), но пришлось задержаться, т.к. потребовалось время на доработку текста (дело обычное в нашей практике). Так что три из четырех “евразийских” публикаций этого года действительно возникли в результате внимательного изучения шорт-листа. И даже “лонга”. А публикуемый рядом с “евразийским” блоком “Дельфиненок” Л. Яковлева, хоть и участвовал в общем конкурсе, но вообще не попал ни в какие “листы”. Тем не менее, он тоже оказался нам достойным внимания читателей.

Редакция

¹ Публикуется текст, доработанный автором по предложениям редакции и названный “Шуба-дуба”.

Актерский подарок для актеров

Гийом Гальен во Франции нарасхват, звезда. Много снимается в кино, работает на радио, телевидении, сосыетер “Комеди Франсез”, где играл и играет в пьесах Фейдо, Мольера, Расина, Чехова, Дарио Фо. Награжден эквивалентом российской “Золотой маски” — премией “Мольер”.

Ставил Сартра в Японии, Чехова в Париже. Сотрудничал с Никола ле Ришем в Парижской опере над драматургией балета “Калигула”, с Алексеем Ратманским в Большом театре над “Утраченными иллюзиями” по Бальзаку.

Любимый роман — “Анна Каренина” (“перечитываю его постоянно”). Любимое стихотворение (“читаю наизусть по-русски”) — “Пророк” Пушкина.

Любимые режиссеры: Фоменко, Грюбер, Доннеллан.

Музыка: Чайковский, Дворжак, Римский-Корсаков.

В совершенстве владеет английским и испанским языками. По материнской линии — потомок грузинских князей. Православный, женат, сыну Тадо исполнилось четыре года.

Актером Гийом Гальен решил стать после смерти любимой двоюродной сестры, как если бы он сказал себе: “Одной жизни мало”.

Подлинная слава пришла к нему после двухлетнего участия в телепередаче “Больше нигде” на “Канале Плюс”, где он разыгрывал коротенькие пародии на представителей кинотелебизнеса, показав себя как прекрасный лицедей: гибкость, дар имитации, эффект присутствия, органика исключительные. Плюс способность к импровизации.

Первый учитель Гальена в парижской Консерватории драматического искусства, знаменитый актер, режиссер, педагог Даниэль Месгиш вспоминает: “С самого начала, как бывает только у великих мастеров, странная алхимия превращала сомнения, если они появлялись (а, по-моему, появлялись), в беспощадную требовательность к себе, замешательство — в четкие, почти категорические предложения. Его “манерная” игра (не в смысле манерности, а в смысле хороших манер) — постоянное доказательство того, что на сцене любовь к подробностям, мельчайшим деталям не противоречит, а наоборот, укрепляет и поддерживает первую, главную линию действия.

Казалось, что он взлетал, что у него вырастали крылья. Благодаря его участию, в малейших, даже комических сценах рождалась поэзия. Так же как,

кстати, ему удавалось обнаружить подспудный юмор в сценах самых трагических.

Безупречный рассказчик, доставлявший удовольствие слушателям своим умением играть с французским языком.

Но самое замечательное и удивительное: личность, на редкость отважная, какими бывают только одиночки, ни на кого не похожий, одержимый разрушитель любых преград — оказывался человеком общительным, веселым, позитивным (одним из самых позитивно настроенных из встреченных мной в жизни людей), искренне заинтересованным собеседником. Мастером, который как только принимался играть, вызывал ощущение, что он... ваш близкий друг”.

В “Трех сестрах” на сцене “Комеди Франсез” подвижный, кудрявый Андрей Прозоров Гальена выглядел не развалюхой-увальнем, не спивающимся несчастливцем, а беглецом с книгой в руках, поэтом, настоящим интеллигентом, возмущенно восклицаящим: “Участвовать на дуэли, и присутствовать на ней хотя бы в качестве врача просто безнравственно”.

Директор театра Восточных парижских окраин Оливье Мейер однажды предложил Гийому Гальену: “Сыграй все, что хочешь”. Так в 2007 году родилась пьеса “Мальчики и Гийом, к столу!” — первая проба его пера, тогда же удостоившаяся приза Французской Академии, а затем, в 2008-м, вместе с постановкой актрисы и режиссера Клод Матье, — “Мольера” за театральное открытие сезона.

Пьеса-монолог, герой которой, слыша с детства от мамы: “Мальчики и Гийом, к столу!”, привык к мысли о том, что он... не мальчик, а девочка. “Это моя собственная история. Мой герой иногда обескураживающе наивен, слишком покладист, закрыт — это потому, что ему жизненно необходимо понять кто он такой. Но, конечно, больше всего меня интересует театр”.

Вследствие единогодушного и оглушительного успеха у зрителей и критики спектакля “Мальчики и Гийом, к столу!” автор, актер и режиссер планирует в будущем году снять по своей пьесе фильм.

Для актера, любящего игру в театральные превращения, в какой бы стране он ни работал, искренний, трогательный, стремительный, смешной, пестрый и многоязычный рассказ Гийома Гальена о становлении личности, о поисках себя — по-моему, настоящая находка.

Марина Абельская

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Птицы большие и малые

*“Чайка” А.П.Чехова в театре “Сатирикон”
и МХТ им. А. П. Чехова*

Два московских театра почти одновременно поставили чеховскую “Чайку”. И если в Московском Художественном, для которого спектакль безусловно является знаковым, спектакль поставлен в экспериментальном ключе, то Юрий Бутусов в “Сатириконе” вложил в постановку максимум фантазии и изобретательности. Заметим, что сатириконовский спектакль был выпущен немного раньше, поэтому речь сначала пойдет о нем.

Как гласит программка, театр посвятил спектакль актрисе Валентине Караваевой, когда-то снявшейся в популярном фильме “Машенька”, а потом из-за автомобильной катастрофы лишившейся возможности сниматься. “... В своей маленькой квартире, перед любительской камерой она играла Нину Заречную. Так она и умерла... Рядом лежала сделанная ею чайка, птица из проволоки, бумаги и перьев...”

Этим высказыванием театр как будто заявляет, что его спектакль — о любви к театру, к искусству. Можно даже сказать — о страсти к театру. Поэтому здесь многое сделано чрезмерно. Представление длится почти пять часов (с тремя антрактами) и заканчивается едва ли не в полночь. А начинается даже раньше второго звонка: заходя в зрительный зал, замечаешь, что на сцене уже колдуют сам режиссер Юрий Бутусов и исполнитель главной роли Треплева Тимофей Трибунцев: черной краской на огромном белом листе малюют нехитрые декорации к пьесе Константина Гавриловича — озеро, солнце, луну. В углу написано: “Нина”. Это главная страсть Треплева, из-за несчастной любви к которой он в конечном счете гибнет.

Роль Треплева — одна из главных удач спектакля. Т. Трибунцев в этой роли похож на Смоктуновского из фильма “Берегись автомобиля”: такой же недотепа, пытающийся в одиночку изменить мир. Облик героя внешне выразителен: он появляется то в повязке из толстых веревок, то в смешной большой белой маске, то весь в крови (и лицо, и рубаха), предвещающей его гибель. Все это выглядит очень театрально и придает дополнительный трагизм образу.

Запоминается неординарное исполнение

роли Нины Заречной (Агриппина Стеклова): героиня, во-первых, напоминает полненькую, пышущую здоровьем Лилу Мизиннову — одну из своих прототипов; во-вторых, очень откровенно демонстрирует презрение и к “новым формам”, и вообще ко всяким сантиментам; смотрит на Треплева с ненавистью. Ей нужен только успех. Героиня в рыжем парике, вся такая кряжистая, в одежде из плотных, темных тканей — все подчеркивает ее телесность, приземленность, крепкое здоровье. А вот монолог “Люди, львы, орлы и куропатки...” актриса читает проникновенно. Недаром ее исполнение производит впечатление и на Дорна (Артем Осипов), и на Машу (Марьяна Спивак).

Роль скучающего и умного Дорна доверена молодому актеру А. Осипову, который в меру сил и способностей оживляет ее плясками и песнями. Актер в этой роли похож на молодого Мейерхольда. Возможно, это сознательная аллюзия, задуманная постановщиками.

Так же страстно и гротескно воплощен образ Шамраева (Антон Кузнецов). Указывая на военное прошлое отставного поручика, постановщики нарядили его в старую шинель и портянки и сделали пьяницей. Актер, кажется, играет на пределе человеческих возможностей, “на разрыв аорты”, доводя до абсурда содержание этой и без того шутовской роли. Правда, другая роль того же актера в этом спектакле — Медведенко — сыграна уже, похоже, по “остаточному принципу”, и персонаж малозаметен.

Тригорин (Денис Суханов) выведен, как и Шамраев, алкоголиком: его бдения с удочкой на берегу пруда выглядят лишь

прикрытием запоя.

Аркадина (Полина Райкина) воплощена преимущественно с помощью внешних средств — жестов, акцентированных интонаций; не видно внутренней драмы персонажа. В результате, пожалуй, в тени осталась сцена соблазна ею Тригорина. Возможно, впрочем, таков был замысел режиссера — сделать эпизод проходным.

В целом, на наш взгляд, получился не актерский спектакль, а режиссерский. Тем более что сам режиссер то и дело выбегает на сцену: то рукой взмахнет, то спляшет, а то и что-то произнесет.

Реквизит и сценография (художник Александр Шишкин) разнообразны. Тут многие популярные в сегодняшнем театральном искусстве элементы: и изолированные рамки дверей, и “стол яств”, и тележка (на ней, как на инвалидной коляске, появляется в начале спектакля Сорин)... Правда, когда по канатам и качелям (непременный атрибут современного театра) лазают герои, то невольно вспоминается театр “Колумб” из “Двенадцати стульев”.

Музыкальное сопровождение кажется несколько случайным, хотя его подобрал известный театральный композитор Фаустас Латенас, включивший, в частности, в спектакль и собственную композицию к другой пьесе Чехова.

Несколько утомляют многочисленные повторы и “вариации”. Это популярно сегодня на Западе — в поисках смысла (например, в спектакле “По следам заблудших” по пьесе П. Хандке в “Берлинском ансамбле”), но здесь, показалось, смысл не прирастает, а семикратное повторение сцены о “сюжете для небольшого рассказа”, когда второе действие, вопреки объявленному, тянется больше часа, — просто испытывает терпение некоторых зрителей.

В итоге получился спектакль объемный, разнообразный, содержательный, вместивший в себя многие любопытные находки.

В вышедшем чуть позже, чем сатириконовский, спектакле “Чайка” Константина Богомолова в Театре-студии под руководством О. Табакова немало параллелей и перекличек со спектаклем в постановке Ю. Бутусова.

Как и в недавней постановке К. Богомоловым другой классической пьесы — “Волки и овцы”, один из главных элементов системы образов спектакля “Чайка” — мебель (сцено-

графия Ларисы Ломакиной). И если в представлении по Островскому это были стулья, то в новом спектакле по Чехову вся сцена загромождена старинной и просто старой мебелью: массивными шкафами, шифоньерами, письменными столами. В начале действия несколько диванов поставлены “на попа” и даже выступают в качестве деревьев, беседок и других предметов дачной действительности. Несколько столов, поставленных друг на друга, изображают гамаки, обрывистый берег озера...

Из реквизита запоминается также инвалидная коляска. В спектакле “Сатириконе” в качестве таковой использовалась немалых размеров тележка, в которой возили тяжелобольного Сорина. В постановке же “Табакерки” в первой части Сорин (Сергей Сосновский) выглядит вполне дееспособным, однако к последнему акту его разбивает паралич, и он тоже пользуется инвалидной коляской, которую в начале спектакле (чтобы, видимо, не простаивала) занимает Полина Андреевна (Надежда Тимохина), нога которой перевязана, как при трофических язвах. Катает ее, естественно, доктор Дорн (Олег Табаков). Заслуженный акушер губернии выглядит в спектакле существенно старше указанных в пьесе пятидесяти пяти лет, поэтому, говоря о своем возрасте, лишь загадочно изрекает: “Мне много лет”. Воплощенный Табаковым персонаж выглядит весьма умудренным жизненным опытом и, вероятно, поэтому категоричным и самодовольным. В нем есть что-то и от Чебутькина: всегда с газеткой. Вместо лечения доктор всегда отшучивается или же прописывает валерьянку. Оживление в зрительном зале вызывают эпизоды, когда в моменты объятий Аркадиной (Марина Зудина) с Тригориним (Константин Хабенский) Дорн корчит недовольную гримасу: похоже, доктор в этом спектакле тайно влюблен в стареющую актрису.

Так или иначе, доктор Дорн занимает значительное место и время в представлении.

Несмотря на всю экспериментальность постановки (“нужны новые формы!”), в ряде ролей достигнута по меньшей мере формальная адекватность тому, что написано в пьесе Чеховым. Так, у Сорина в самом деле выражение лица такое, будто он пьет запоем. Эта работа С. Сосновского подкупает достоверностью переживаний старика, утратившего молодость в погоне за карьерой и комфортом. Разумеется, и в эту роль режиссер прив-

нес свое видение — например, во второй половине спектакля герой, бывший прокурор, вместо фрака с орденом появляется в поношенных синтетических тренировочных брюках, — но особенности одежды не помешали убедительности образа (художник по костюмам Светлана Калинина). Отставной поручик Шамраев (Павел Ильин) одет в просторный цивильный костюм: двубортный пиджак, брюки с подтяжками; на груди орденская планка. Чем-то напоминает крепкого хозяйственника в исполнении, например, Игоря Ильинского. Выглядит довольно реалистичным и живым. Именно таким представляешь управляющего именем. Жаль только, что исполнителю не удалось как следует, басом произнести: “Браво, Сильва!” Получился обыкновенный крик.

Несмотря на явный гротеск в игре, веришь и Яне Сексте в роли Маши. Совсем другими средствами, нежели С. Сосновский и П. Ильин, актриса сумела передать психологию образа. Страдания и отчаяние этой Маши кажутся неподдельными. Героиня одета в школьную форму с черным фартуком, что вызывает комизм после вопроса педагога Медведенко (Алексей Комашко): “Отчего вы всегда ходите в черном?” Возможно, Маша — бывшая ученица своего будущего мужа.

Медведенко постоянно готовится к урокам — то изучает французский язык по аудиокассетам (банальное содержание уроков вызывает ассоциацию с “Лысой певицей” Э. Ионеско), то без конца прослушивает через старенький телевизор аудиозапись выступления Юрия Гагарина после полета.

Нина Заречная (Яна Осипова) тоже, можно сказать, адекватна роли — свежая девочка, довольно распушенная и стремящаяся в актрисы, но в Чайке важно быть не просто такой начинающей актрисой, но еще и личностью. И хотя играет молодая исполнительница довольно ярко, с блестящими озорными глазами, драмы персонажа за игрой не видно.

Треплев (Павел Ворожцов) и Тригорин также формально адекватны своим героям. Однако из всех характеристик, которые можно извлечь из пьесы, к персонажу П. Ворожцова наиболее подходит, пожалуй, определение “киевский мешанин”. Этот Треплев досадно зауражен. И не случайно режиссер насмехается над ним, представив в качестве сборника, где опубликована его повесть, детскую книжку-раскладушку с картонными петушками и зайчиками.

Тригорин, как и в спектакле Бутусова, пьяница, но на рыбалке пьет молоко. К. Хабенский проявляет незаурядное актерское мастерство в построении образа из выразительных жестов, деталей: так, когда он, сидя на массивном столе, подворачивает брюки и, сняв носки, потирает одну о другую голые ступни, веришь, что сидит он, свесив ноги с обрывистого берега озера. Предельно реалистично воплощен эпизод с писателем, напившимся на прощальном (перед отъездом вместе с Аркадиной в город) “банжете”. Надо заметить, что эта сцена особенно удалась всему сценическому коллективу, в частности наряду с исполнением роли Тригорина очень достоверен образ пьяненького Шамраева. И здесь параллель с сатириконовским спектаклем: ведь и у Бутусова более других склонны к пьянству именно Тригорин и Шамраев.

Как всегда, К. Богомолов порой виртуозно обыгрывает декорации и реквизит, строя различные аллюзии и метафоры.

Так, багровое небо в начале спектакля отсылает к спектаклю известного польского режиссера Кристиана Люпы по этой же пьесе (хотя красное небо упоминается и в тексте Чехова). Качающаяся стена на заднем плане с зарешеченным окном тоже не представляется новым приемом.

На прозрачном экране появляется изображение чайки, напоминая знаменитый символ Художественного театра (на основной сцене которого и играется этот спектакль “Табакерки”). Только это не романтическая, широко расправившая в полете крылья классическая чайка, а механически хлопающая крыльями упитанная птица, напоминающая изготовленное Шамраевым очень качественное чучело.

С явной насмешкой подобраны книги, служащие реквизитом: как уже отмечено, сборник, в котором опубликованы творения как Треплева, так и Тригорина, — книжка-раскладушка для маленьких. А самое популярное сочинение Тригорина “Дни и ночи” представлено тоже в виде детской книги большого формата — только теперь это уже что-то романтическое для подростков, вроде “Дикой собаки Динго”.

Время действия обозначено весьма прилизательно. Все герои (кроме доктора Дорна и четы Шамраевых) курят современные сигареты. Мебель чуть ли не столетней давности. Телевизор КВН и речи Гагарина

отсылают к началу 60-х. Одеты и причесаны персонажи вроде по-современному, но и с уклоном в ретро (двубортный пиджак Шамраева).

Отметим еще некоторые из использованных в постановке типичных для сегодняшнего театра приемов. Персонажи то и дело вскакивают на стол. Песенки современные звучат (как ни странно, музыкальное оформление подготовил тот же композитор Фаустас Латенас, что работал над одноименным спектаклем вместе с Юрием Бутусовым в “Сатириконе”). Заречная в финале является к Треплеву с косой, а потом, сбросив пантал

оны, ложится перед ним на стол.

Все эти штучки делают спектакль занимательным, а когда их нет и актеры пытаются вести “психологические” разговоры, спектакль провисает: кажется, что — сознательно или нет — мало проработана у них “психология”.

Треплев стреляется, забравшись в платяной шкаф, мать его завершает действие в объятиях Тригорина, и вот это унижение молодых людей (и Треплева, и Заречной, и Медведенко с Машей) и торжество пошлости, рутинеров и монополистов от искусства выглядит, пожалуй, сверхзадачей всего спектакля К. Богомолова.

Ильдар Сафуанов

Торжество театра

“Людмила Улицкая, Михаил Ходорковский. Диалоги” и другие сценические читки документов в Театре им. Й. Бойса

Свою композицию по опубликованной в журнале “Знамя” переписке известного писателя Людмилы Улицкой и “гражданина РФ Михаила Ходорковского, бывшего олигарха, ныне отбывающего срок наказания в колонии...” режиссер Варвара Фазр представила в виде срепетированной читки в рамках проекта “Разрушая границы. Открытая площадка” арт-менеджера Марии Крупник и режиссера Георга Жено, руководителя Театра им. Й. Бойса.

Все предельно просто: конференц-зал Музея-Центра им. А. Сахарова условной границей по диагонали разделен на “зал” и “сцену”; лицом к зрителям и близко от них — Она (Евдокия Германова читает за Людмилу Улицкую); за ее спиной, чуть сбоку и в глубине — Он (за Михаила Ходорковского читает Алексей Юдников). Он и Она не видят лиц друг друга — но обращены лицом к зрителям.

В этой точно продуманной и выверенной простоте вроде бы умирает все, называемое “театром”, “театральностью” — вот два актера, но нет даже коврика... И режиссер словно показывает, как он без остатка умирает в актерах (после, на обсуждении, темпераментная Германова даже заспорила: что в трактовке персонажей идет именно от актеров и причастен ли вообще к этому постановщик).

Но здесь есть все — и ровно столько, сколько нужно (как говорят в науке, необходимо и достаточно), — чтобы на образно-чувственном уровне показать, как своими судьбами люди влияют друг на друга и насколько поучительным это может быть для “соучастников процесса”, зрителей. Мы ясно ощущаем внятней сюжет: все началось с интереса, в общем, благополучной и состоявшейся женщины к человеку, который был

популярен, успешен, удачлив — и теперь низвергнут в узилище. Во многом это профессиональный интерес литератора. Нескольким даже высокомерный. При всей уважительности первого обращения к узнику — холодновато-рассудочное любопытство к чему-то экзотическому. Узник осторожно отвечает. И вот мы видим, как побуждаемый к ответам — почти против своего желания — собственной осторожной благодарностью узник пытается, наконец, осмыслить свою судьбу и свои побуждения. Он оправдывается, конечно! Но он искренен и правдив. И “профи-литератор” в новых и новых своих вопросах все более превращается в обычного человека, сочувствующую женщину. Да, это, конечно, напоминает и любовь... Но суть — не в этом.

И не в том, схожи ли “настоящие” Ходорковский и Улицкая с образами, созданными актерами. Не в “правде жизни” и “политического момента” суть. А в магии театра! В самой природе театра, суть которой — в раскрытии полифонии диалогов человека с собой, с другими людьми, с окружающим миром... с его вещественностью — и с тем, что людьми ощущается как надмирное, непознаваемое, трансцендентное. Корневое свойство театра — в раскрытии мощи воздействия

этой “полифонии диалогов”. В чувственном воздействии — при всей изощренности исходных интеллектуальных построений.

После читки, на обсуждении зрители невольно и говорили: “спектакль”. И ведущий (модератор дискуссии) Михаил Калужский первым делом отметил не “материал и исходные события”, а движение сюжета, развитие внутреннего конфликта, то, что Он явно “победил” Ее, как бы немощно “перевоспитал”, преодолел в ней высокомерную праздность “человека со стороны” и заставил заглянуть и в ее собственную душу. Он и Она — ну, мы их тут условно обозначаем “Ходорковский” и “Улицкая”, не имея в виду даже “житейскую” или “информационно-общественную” типажность того и другой...

Кстати, и сам Михаил Калужский в рамках проекта “Разрушая границы...” поставил в Театре Бойса эффектно-лаконичный документальный спектакль-читку по книге-интервью с детьми нацистских бонз “Груз молчания” (см. № 2 “СД” за этот год¹).

И здесь надо сделать мини-обзор множатся в последнее время “српетирированных читок” или “эскизов спектаклей” по документальным материалам. Частью “мода на политическое зрелище”, но гораздо сильнее — творческая необходимость, стремление исследовать границы возможного на театре — привели театральщиков на самый край: берется просто стенограмма (или подробная запись) реального события и переносится на сцену. Вроде бы и не играется. А просто “читается на голоса”.

В том же Театре Бойса его основатель Георг Жено поставил композицию по дневникам Анны Франк и письмам дочери Геббельса — “Анна и Хельга: я на всякий случай с тобой попрощаюсь”. С помощью художника Эмиля Капелюша режиссер помещает действие и зрителей в предельно малое пространство. Несколько скамеек без спинок и перед ними — невероятно крутая лестница, по узким ступеням которой спускаются-поднимаются и на них сидят обе героини сюжета. Теснота пространства-закутка — как теснота безвыходной житейской ситуации, из которой надо, надо, надо вырваться в другое этическое пространство! В полумраке — два девичьих лица, в упор высвечиваемых прожекторами. В упор в лица зрителей — две пары глаз и два прожектора. Повороты этих лиц, движение глаз и перемена

силы света — вот все, чем достигает максимального воздействия постановщик.

Еще работа в проекте “Разрушая границы...” — читка части стенограммы встречи председателя правительства РФ В.В. Путина с участниками и организаторами благотворительного литературно-музыкального вечера “Маленький принц”. Перед зрителями полукругом сидят на стульях “Ярмольник”, “Шевчук”, “Ахеджакова”, “Хаматова” и другие участники встречи. Перед ними — “Путин”. Авторы и постановщики Алексей Киселев и Александр Меркин-Магас применили простой, но эффективный прием: задав вопрос и получив ответ, каждый участник встречи меняется местами с премьер-министром. И получается, что все участники и “сам Путин” играют в вопросы-ответы сами с собой. Вопросы задаются ожидаемо-неизбежные, и ответы — такие же угадываемые, необязательные, проходные. Без актерского педалирования и без режиссерского нажима сцена выявила две вещи. Одну сразу заметили зрители на обсуждении: а все же подобострастность участников — “свободных творцов и столпов культуры” — проступает в каждом слове! И предельно проясняет в демократизме “главного” явную барственность. Вторая — еще более замечательная: все участники и “главный” говорят — искренне! — только правду. Но звучит она как издевательская ложь...

Давно известно, что со сцены великой пьесой может зазвучать и телефонная книга. Природа театра такова, что проект “Разрушая границы...” показывает: границ нет. Есть тонкое и чуткое осмысление мира художественным методом мастеров сцены. Есть профессиональное владение ремеслом в создании образной системы того или иного сценического языка. Театр в корнях своих именно таков: безграничен. Обнимает весь мир. И через вещественное, материальное раскрывает подсознательное — и путь постижения, от темных глубин бессознательного к сияющим высотам прозрения. Интеллектуальное говорит только о жажде этого прозрения и поиске пути (или отказе от поиска). Но обретенная надежда живет в чувственном мире и не требует описаний и объяснений.

А если вернуться к мастерству владения

¹ В тексте этой рецензии по техническим причинам выпала фамилия постановщика спектакля. Приносим Михаилу Калужскому свои извинения. (Ред.)

профессией... В работе Фаэр (как и в других названных выше) показывают свою силу жесткий художественный отбор, безжалостное и результативное самоограничение режиссеров и актеров в творчестве, ясность и точность мышления — художественный минимализм во всей красе его безграничных возможностей.

По-моему, в переписке Улицкой и Ходорковского и в самих этих персонах автору и

постановщику “читки” Варваре Фаэр не так уж и важны документальность и социальная значимость, типажность этих людей и пресловутая “непостижимость ума и поведения” крупных предпринимателей. Ей в руки попал замечательный современный “роман в письмах”. И она отобрала ровно столько текста и так “сыграла” его с актерами, что мы въяве ощутили возможность благотворного взаимного воздействия людских душ.

Валерий Бегунов

Неожиданная тема

“Бабушки” в театре “Практика”

В новом спектакле Светланы Земляковой играют совсем юные актрисы, практически девочки. Этим вчерашним выпускницам гитисовского курса Олега Львовича Кудряшова как нельзя лучше подходит ласковое прозвище “Кудряшки” (так иногда в московской театральной среде называют студентов и выпускниц мастерской этого педагога). Смотришь на них и думаешь: самый возраст играть Джульетту. Но в данном случае актерская судьба подарила каждой из них совсем другую роль.

В основе постановки — книга “Русская деревня в рассказах ее жителей” под редакцией Л.Л. Касаткина, в которую вошли аудио- и видеоматериалы, собранные сотрудниками Института русского языка им. В.В. Виноградова более чем за полвека (начиная с 1960-х годов), а также отрывки из романа Олега Павлова “Асистолия”. Сам Леонид Касаткин в одном из интервью говорил, что изначально их интересовала именно речь жителей глубинки, но в итоге получилось не только лингвистическое исследование, но глубокая и насыщенная подлинной жизнью книга о российской деревне.

Действие построено в форме интервью, которое пожилые жительницы села Алешкино дают молодому журналисту. Все оформленные сцены — одна только некрашенная деревянная лавка. Чинно, в рядок сидят на ней бабульки в старомодных пальто, нелепых платках, смешные, непонятные, из другого времени, из “не нашей” реальности. Вся жизнь их прошла в обстановке, о которой хорошо сказано в одной из исполняемых ими песен (охарактеризованной как “советская народная”): “на горе — колхоз, под горой — совхоз”.

Сначала героини теряются, стесняются микрофона. Потом понемногу раскрепощаются, раскрываются, на глазах молодеют и вовлекают в свой круг молодого интервьюера с серьгой в ухе. Выражения их лиц, мимика, говор у каждой свой, не похожий на других.

В рассказах о прожитой жизни они используют специальные словечки, давно не употребляющиеся в современной речи, да и понятия и предметы, которые обозначаются этими словами, уже навсегда исчезли из нынешней реальности. Когда ведущий переспрашивает, что они значат, бабушки неторопливо, с мягкой снисходительностью ему объясняют.

Каждая актриса переживает целую жизнь своей героини как свою. Это настоящие, живые лица и неподдельные эмоции. В спектакле шесть старушек, которых играют Марина Ворожищева, Яна Гурьянова, Ирина Латушко, Надежда Лумпова, Елена Махова и Инна Сухорецкая. Каждая из них сумела прочувствовать своим женским нутром и передать актерски душу своей героини. Актрисы играют без грима: сначала создается впечатление некоторого диссонанса старушечьего облика и юного девичьего лица, но когда начинается действие, внутреннее преображение каждой актрисы заставляет легко увидеть в ней пожилую героиню и поверить в ее достоверность, а не карикатурность. Отдельной похвалы заслуживают вставные музыкальные номера, песни — это не эстрадные “новые русские бабки” и не фальшивые стилизованные ансамбли “русской” песни, это настоящие, нутряные голоса переживших многое (чего нам и не представить) сельских женщин.

Женщины рассказывают о любви и о мужестве, которые в их время были не связа-

ны между собой. О бесконечной работе за трудодни-палочки. О детях — своих и приемных, живых и не выживших. О любимой корове, которой самое подходящее имя — Дочка. Здесь и хор голосов, и сольные монологи. А один раз эти бабушки позволяют себе задержаться в залихватском современном танце — так прорывается у них страстное желание еще побыть молодыми (“нам бы сейчас родиться, пожить бы, а то мы света не видали”). Несмотря на то что современному человеку, тем более жителю мегаполиса, трудно представить себе условия жизни в подобной деревне, тем не менее, героини нам очень близки. Они такие же, как мы.

Что им осталось в настоящем? Пьющая дочь, выгоняющая мать ночью из дому. Пустые авоськи, в которую из какой-то дырки в стене каждая из них получает по буханке хлеба. Но у каждой героини — неистребленная испытаниями женственность, уважение к себе, любовь к жизни и родному селу Алешкино.

Светлана Землякова способна с легкостью

проникнуть в душу женщины любой эпохи и социальной принадлежности; недаром она поставила на предыдущем курсе “Троянок” Еврипида так, что зритель сопереживал и сочувствовал женщинам античных времен как своим современницам — а ведь эти два спектакля абсолютно непохожи один на другой.

По словам режиссера, “глядя на молодых женщин, можно понять, какими они будут бабушками”. Но в финале спектакля получается наоборот. Свет приглушается, актрисы снимают свои бесформенные старушечьи одежды, цветастые платки и остаются босыми, простоволосыми, в легких льняных разноцветных платьях. Становится ясно, что быстротечное время, невзгоды, непосильный труд — ничто не может вытравить даже из такой сгорбившейся под тяжестью жизненных невзгод пожилой женщины, бабушки ее настоящую суть — живущую внутри каждой легкую, жадную до жизни юную девушку.

Ольга Булгакова

Одиночество вдвоем

“Боги пали” С. Димитриевич на кухне журнала “Афиша-Еда”

“Короткий театр” — так режиссер Виктор Рыжаков называет свою постановку по короткой пьесе “Боги пали, и нет больше спасения” Сельмы Димитриевич, сербки, пишущей по-английски. Ровно 24 минуты занимает драма непонимания матери и дочери, длящаяся на самом деле всю жизнь.

Впервые этот текст можно было услышать на прошлогодней “Любимовке”. Зрителей, уже привыкших к тесному подвальчику “Театра.doc”, неожиданно попросили выйти и перейти в соседнее помещение. Театр как раз расширил пространство, присовокупив помещение по соседству. Такое же полуподвальное, в центре Москвы, его явно занимал какой-то модный офис: кирпичные стены соединяются с белеными перегородками. Рыжаков решил вдохнуть дух театра в эти, еще не намоленные стены. Такое решение поставило его и зрителей в непривычные условия отсутствия сцены и зрительских мест. Пришедшим пришлось размещаться как кому придет в голову. Кто-то присел на столе, кто-то на стол встал, часть просунула голову в проем перегородки, а часть осталась в коридорчиках за стенами. Когда свет полностью погас, стало ясно, что все это не имеет значения. Читку предлагалось слушать как музыкальную партитуру,

оперу в концертном исполнении. Актрисы просто произносили короткий текст, три повторяющихся диалога. Слова вроде бы не менялись, но ситуация с каждым разом становилась яснее. Как всегда у Рыжакова, главная роль отводилась интонации. Ничего бытового, только скрытое раздражение и боль, как музыка, даваемая по нарастающей от раза к разу, и разрешение, когда становится понятно, что один из участников диалога уже мертв.

Выгородка на кухне журнала “Афиша-Еда” явно пришла сюда из той читки. Зрителей теперь уже спектакля ставят в те же непривычные условия. Нетеатральный зал, и можно располагаться где хочешь: за столом, на подоконнике, подойти и заглядывать за ширмы, слушать только лишь голоса, интонации отчуждения, скрытой боли, то убыстряющийся, то теряющий темп диалог. Но на самом деле в спектакле

приготовлено кое-что и для глаз. Во-первых, Рыжаков подчеркивает сходство двух актрис. Нежной блондинки дочери Ани (Ольга Сухарева) и волевой матери Анны (Светлана Иванова-Сергеева). Обе в черном, одеты как для дуэли. Мать в закрытом платье-футляре и глубоких, закрывающих ногу туфлях. Дочь — как наездница, в узкие брюки и жакет. Из мебели — только кресло матери. Когда в момент второго повтора диалога они надевают черные очки, это напоминает следующий раунд в рыцарском турнире — становится опаснее, и участники опустили забрала. Смена места на “сцене” выглядит как смена позиции на поединке.

Так что же они хотят скрыть, эти закованные в одежду женщины? За что они борются, выбирая вопросы поязвительнее? Скрывают эмоции, неспособность откровенно поговорить, а хотят доказать: я-то живу правильнее. А если еще глубже — любовь. Становится ясно, что эта выгородка не просто формальное изобретение, нужное, чтобы оставить зрителя в недоумении, куда бы приткнуться в темноте. Она — зрительная форма тупика, в котором оказались героини, взаимной игрой сузившие пространство общения до болезненного предела. Как только наступает катарсис, к привычным заученным словам присоединяются другие, правдивые: об изме-

не матери, ушедшем когда-то на год отце, расставании дочери с любимым, оборона прорывается. К актерским голосам присоединяется музыка — драматичная Confessa (то есть “признание”) Челентано, дистанция исчезает. Мать и дочь могут наконец-то приблизиться друг к другу, и даже обняться, а потом выйти за ширмы. Свет расширяет пространство. Оказывается, вся эта огромная кухня принадлежит им. На ней даже появляется третий — отец (Андрей Сидельников), который по-домашнему неторопливо готовит завтрак. Воцаряется уютная атмосфера без взаимных придинок, в молчании, наполненном теплотой, персонажи завтракают все вместе. Вот только непонятно, где и когда это происходит. Из последнего раунда ясно, что мать, пока дочь готовила чай, умерла. Так где же они все встретились, в воображении или на том свете, во сне, мучительно пытающемся преодолеть смерть?

Зрителям тут не разрешают высказать одобрение. Смущенные и растревоженные, они не могут облегчить душу аплодисментами, выйдя тем самым за пределы ситуации, символизируя окончание представления. Или делают это, но как-то выходит неловко. На чужой кухне, в чужой жизни они получили шанс задуматься о своей, о своем автоматизме, о своих родителях, о своей боли.

Татьяна Купченко

Вне столиц

Одинокий одержимый однорукий

“Безрукий из Спокэна” М. Мак-Донаха¹ в театре “У Моста”

В начале 2011 года главный режиссер пермского театра “У Моста” Сергей Федотов, интерес которого к творчеству Мартина Мак-Донаха не ослабевает вот уже много лет, поставил на сцене этого театра свой пятый спектакль по пьесам ирландского драматурга. Постановка новой пьесы Мак-Донаха “Безрукий из Спокэна”, показанная в Москве на сцене Центра имени Мейерхольда, вызвала огромный интерес и резонанс столичной публики и критики. И это понятно: ведь драматург, увлекшись кинематографом, не писал пьес целых семь лет; кроме того, все предыдущие четыре спектакля Федотова по Мак-Донаху признаны удачными, принимали участие в многочисленных фестивалях и награждены различными премиями.

Главный герой пьесы, американец среднего возраста Кармайкл, будучи подростком, при загадочных обстоятельствах потерял кисть руки и с тех пор не оставляет надежды

ее найти и вернуть. Он колесит по Соединенным Штатам вдоль и поперек, возит за собой целый чемодан непонятно зачем ему нужных чужих отрезанных рук. Странствия приводят

¹ Опубликована “Современной драматургией” в № 3, 2011 г. (В переводе П. Руднева: “Однорукий из Спокэна”).

его в городок Спокэн, где он пытается заполнить свою пропажу у двух молодых проходимцев, безбашенной блондинки Мэрилин и ее темнокожего дружка Тоби, совравших ему, что у них есть та самая рука: хотели заработать 500 “баксов”, что называется, по-легкому. Кармайкл разоблачает врунов и хочет их наказать. Те, понятное дело, пытаются выкрутиться. И все время в отношении Кармайкла и незадачливых Бонни и Клайда вмешивается Марвин, странный портье гостиницы, где поселился главный герой, и где разворачиваются все события этой чудесной истории.

Надо отметить, что в западной прессе практически сразу после бродвейской премьеры “Безрукого из Спокэна” разгорелись нешуточные споры о новой пьесе Мак-Донаха — остается только поразиться, как он при всей своей необщительности, непубличности умудряется поддерживать имидж этакого “инфанта террибль” от современного театра. Кого-то из критиков разочаровала сама пьеса, кого-то — сама бродвейская ее премьера, где игра Кристофера Уокена, исполнителя главной роли, одиозного маргинала Кармайкла, перекрыла (по мнению некоторых обозревателей), многоуровневый смысл пьесы. Известный театральный критик журнала “Нью-Йоркер” Хилтон Альс (афроамериканец) объявил пьесу Мак-Донаха расистской, так как в тексте несколько раз употребляется слово “нигер” и один из персонажей, Тоби, — темнокожий американец. На такое обвинение ему возражает в своей статье сам Марк Равенхилл¹, один из столпов современной западной драматургии. В общем, верный себе Мак-Донах, который явно согласен с афоризмом “политкорректность — враг хорошей шутки”, выступает здесь (как и всегда) против внешних, неестественных, надуманных приличий, и в своем фирменном стиле черного юмора честно показывает изнанку американского общества. (Кстати, непонятно, почему тогда не протестуют против пьесы представители монголоидной расы, ведь герои пьесы неоднократно обзывают друг друга, используя употребимое не только в Америке, но и в Европе словечко *Mongolo*, обозначающее некоего бестолкового нецивилизованного персонажа, сродни нашему Чукче из анекдотов).

В постановке Федотова много актерских придумок, можно даже сказать номеров, однако это не вытесняет автора из текста. Спек-

такль “Безрукий из Спокэна” — прекрасный пример того, как режиссер, много лет работая с текстами одного и того же автора, настолько проникается их атмосферой, что буквально понимает драматурга с полуслова. И хотя Мак-Донах здесь несколько адаптирован — это пример успешного взаимопроникновения и взаимовлияния творчества режиссера и драматурга.

На сцене воспроизведена нехитрая мебелька провинциальной американской гостиницы, подобранная с любовью к мелким деталям из разномастных предметов, которые, однако, органично существуют в пространстве спектакля (например, великолепная радиолка середины прошлого века). Обстановка получилась вневременная, что очень соответствует стилю пьес Мак-Донаха, который не пишет чисто натуралистических драм и, в данном случае, также создал философскую, абсурдную комедию о потерявшемся во времени и в собственной жизни человеке. В музыкальном сопровождении спектакля гармонично сосуществуют две мелодии: невероятно лиричная, непохожая на другие песни о Нью-Йорке “Good bye, New York” и безумная “Pa-panamegicano”. Так же и в спектакле Федотова уживаются бесшабашный задор, искрящийся экспрессивный юмор и тончайший лиризм, привнесенный в исполнение своей роли потрясающим актером Иваном Маленьких.

Иван Маленьких в роли Кармайкла продемонстрировал игру, балансирующую на грани жанров и стилей: здесь присутствуют черты реализма, элементы высокой трагедии, комедии абсурда и чего-то еще внутреннего, личного, что сложно описать и классифицировать. В его исполнении Кармайкл вовсе не маргинальный урод. Когда он общается с другими персонажами, ругает маму по телефону, становится понятно, что, хотя его психика и затронута пережитой трагедией, в целом это вполне разумный человек, с хорошим чувством юмора, к тому же любящий и заботливый сын (в спектакле Федотова этот герой всегда возит с собой фотографию своей матери и звонит ей при малейшей возможности). Но в тех мизансценах, когда Кармайкл рассказывает о своей потерянной руке, о своих поисках, о пережитой им физической и моральной

¹ The Evening Standard (London, England), March 22, 2010.

боли этой потери, Иван Маленьких поднимается до таких высот пафоса, как будто играет античную трагедию. Беззвучный крик его в порыве отчаяния потрясает своим величием, поражает и завораживает остальных героев, которые невольно раскрывают рот, сопереживая ему и как бы крича вместе с ним. Становится ясно, что этот человек сознательно посвятил всю жизнь поиску своей отрезанной руки; все, что у него есть в жизни, — это любимая мама и идея мести.

Потерянная навсегда рука — символ того, что одно какое-то событие может в корне и навсегда изменить судьбу человека, делая невозможной дальнейшую нормальную жизнь, счастье. А еще бывает, что человек сам “отрезает” себе такую условную руку и потом расплачивается за это и пытается исправить безнадежно испорченную жизнь: в пьесе есть намеки на то, что Кармайкл мог отрезать свою руку сам — и как всегда автор не дает однозначного ответа на этот вопрос. Расплата за собственные, бездумно совершенные в прошлом ошибки — одна из тем, которые явственно звучат во всех пьесах ирландского драматурга.

В мелких деталях, вроде бы вскользь оброненных фразах героев, как всегда у Мак-Донаха нет ничего случайного, все имеет смысл. История о восьмидесятилетней маме Кармайкла, залезшей на дерево, — пародийное изображение типичной представительницы “одноэтажной Америки” с ее чрезмерным беспокойством о внешних приличиях: что скажут соседи, если у меня во дворе будет что-нибудь не так, например, не посчитают ли они меня плохой хозяйкой, если в ветвях дерева на моем дворе обнаружат запутавшиеся там воздушные шарик. И с ее до смешного доходящим американским пуританством: мама Кармайкла считает порнографические журналы не просто непристойностью, но чем-то противозаконным.

Исполнители других ролей в этом спектакле также очень хороши. Совершенно “чумовой” Марвин в исполнении Сергея Мельникова — великолепно сделанная характерная роль. Образ этого портъе Федотов сделал комичным и дурашливым, облегчил его про-

странный монолог об обезьяне и одиночестве — что, как представляется, на руку идее Мак-Донаха, очевидно, пародирующего монолог Джерри из пьесы Олби “Что случилось в зоопарке?”

Безумную джигу в исполнении этого актера можно зачислить в коллекцию надолго запоминающихся театральных танцев, таких как “пляска подстреленного зайца” Инги Оболдиной в “Вишневом саде” Някрошуса или чудесная пластическая миниатюра Ромео и Джульетты, поставленная Аллой Сигаловой для своего одноименного спектакля на сцене Театра им. Пушкина (список можно продолжать).

Тоби и Мэрилин (Виктор Шестаков и Марина Бабошина) жутко смешны: надо видеть, как Мэрилин судорожно двигает задом, пытаясь соблазнить Марвина (добываясь, чтобы тот погасил свечу, которую Кармайкл вставил в канистру с бензином, а бедолаг Тоби и Мэрилин привязал к батарее, чтобы они не смогли помешать свече догореть, а бензину загореться), и как Тоби якобы слабой ручкой никак не может докинуть до этой самой свечи собственную кроссовку.

И как всегда у Федотова, финал каждого его спектакля по Мак-Донаху кажется менее жестким, чем финал самой пьесы: “Безрукий из Спокэна” — не исключение. Как-то даже верится, что жизнь Кармайкла наладится. И что Мэрилин и Тоби действительно изменятся, искренне задумавшись о собственной жизни под влиянием встречи с Кармайклом и вопреки мнению портъе о том, что они через минуту за углом совершат что-то подобное.

Что касается Ивана Маленьких, то ему, пожалуй, уже пора присудить специальную награду за всех сыгранных им персонажей в каждой постановкетеатра “У Моста” по Мак-Донаху: Джоннипатинмайка в “Калекке с острова Инишмаан”, Мэг Фоллан в “Красавице из Линнйна”¹, отца Уэлша в “Сиротливом Западе”², могильщика Мика Дауда в “Черепе из Коннемары” и, возможно, лучшую в этой череде роль Кармайкла в “Безруком из Спокэна”.

Ольга Булгакова

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

² Там же. № 3, 2005 г.

События

Татьяна Купченко

Знакомые все лица

В этом году на Чеховском фестивале показывали Кастеллуччи, Жанти, Боурна, Сильви Гилем и Робера Лепаж, европейскую звезду Эмму Данте, труппу Мерса Каннингема. Фестиваль сделал ставку на хорошо знакомые московским театрам имена.

Жанти, Боурн, Лепаж — эти имена уже ассоциируются с Чеховским фестивалем, имена мирового класса стали кассовыми брендами, любимцами публики, цены на спектакли которых взлетают в заоблачные выси, из-за чего на представления иногда невозможно попасть. Так было в этом году с “Эоннагатой” гениального канадца Робера Лепаж и прославленной французской танцовщицы Сильви Гилем. Так же у нас ждут Мэтью Боурна с его неклассически поставленной классикой (в этом году это была “Золушка” Прокофьева) и кукольника Филиппа Жанти. Мерс Каннингем, американский хореограф, придумавший, по сути, современный танец как нечто, что необязательно танцевать под музыку, вошел в учебники, и увидеть его теперь уже осиротевшую труппу в последний раз пришли все, для кого танец что-то значит. Эмма Данте привезла “Трилогию очков”, трагическую клоунату о запертых в своих мечтах, болезнях или старости людях. Она не так известна у нас, как в Европе, и на фестивале NET, где впервые показали ее спектакль “M’Palemtu”, — к концу представления осталась только половина зала. Но и она уже в какой-то мере на нашей публике проверенный мастер. Что уже говорить о Деклане Донеллане, англичанине, поставившем у нас целый ряд спектаклей (“Борис Годунов”, “Цимбелин”) и имеющем, по словам руководителя фестиваля Валерия Шадрина, “свою русскую труппу”. Его “Буря” с Игорем Ясуловичем и Александром Феклистовым открыла программу. Настоящий риск был связан только с Ромео Кастеллуччи — итальянцем, известным своими провокативными спектаклями, работающим на поле концептуального искусства и театра одновременно.

Его “Проект J. О концепции Лика Сына Божьего” был способен потрясти зрителей. Здесь как бы собраны все составляющие провокативного искусства. Первое — стиль. По-

становка без пьесы, близкая скорее перформансу, тем более что действие основано на повторе одного и того же эпизода, с каждым разом становящегося все грандиознее, ярче, тотальнее, проникающего в психику и завершающегося кульминацией. Второе — религиозная тема. Огромный ренессансный лик Христа кисти Антонелло да Мессины выполняет роль гигантского задника и в то же время участника постановки. Христос смотрит прямо в глаза зрителей. У него всевидящий и всепрощающий взгляд, перед которым склоняются все уродства мира. Он исполнен такого всепрятия, что возникает желание слиться и раствориться в нем. Он обещает конец страданий, блаженство истомленной душе. Третье — соединение в одном спектакле темы религии, высшей духовности и низших проявлений человеческой природы — экскрементов. На этом контрасте раскрывается тема милосердия и любви, отца и сына.

Белый-белый ковер, белоснежный диван, стол и кресла, кровать. В безупречно холодном и чистом хайтековском интерьере у старика-отца неожиданно случается приступ диареи. Подчеркнуто аккуратный и заботливый сын корректно переодевает отца и уничтожает все следы случившегося в квартире — благо сейчас так много одноразовых средств, салфеток, тряпок и ведер с самоотжимом. Однако приступ повторяется раз за разом, потоки дерьма заполняют сцену. Коричневые пятна грешной человеческой природы невозможно отчистить от сияющей белизны духовного стремления. Сколько выдержит сын? Способен ли он до конца принять это и выполнить христианский долг перед отцом? В отчаянии сын заламывает руки, а отец только и может что просить: “Прости меня”. Отец и сын вроде бы меняются местами, но муки в этом варианте также испытывает сын. Бесконечная диарея отца — испытание сына. Но это и ис-

питание каждого человека, причем в более широком смысле: насколько он вообще может принять собственное несовершенство, собственную греховность, собственную человеческую природу? В конце концов, внимание переключается на Христа. Лик его выступает ярче, люди исчезают со сцены, и постепенно коричневые пятна выступают и на полотне. Христос тоже был человеком. “Ржавчина” изъедает холст, он сворачивается, как под воздействием огня, и становятся видны буквы: “Ты (не) мой пастырь”. Экзистенциальный вопрос выбора пути обращен к зрителю. В его душе и происходит финал спектакля.

Глубокое философское размышление Кастеллуччи было продолжено в другом, неожиданном жанре — цирка. Французский акробат Матюрен Болз в своем шоу “Смола и перья” простым движением по шаткой опоре-платформе, подвешенной в воздухе, заставил зрителя задуматься о смысле жизни. Благодаря Чеховскому фестивалю мы видели много театра-цирка и потому можно судить, насколько то, что делает Болз, принципиально отличается от других представителей этого жанра. Акробату и его труппе удается переключить внимание с самих трюков, виртуозности исполнения на подоплеку, причину движения. Что такое любое совершенное техническое мастерство как не стремление избежать страдания и преодолеть смерть? Любой человек в каждый момент жизни находится на краю. Платформа движется и качается, изменяет форму, заставляя приспосабливаться, развивать все новые и новые умения, например жонглировать предметами быта и ходить вниз головой. Эти бесконечные перемещения, вызывающие то радость, то опустошающую тоску, передают сущность человеческой жизни, инстинктом движения преодолевающей смерть.

В каком-то смысле противоположный взгляд представила своим танцем Мария Пахес. Жизнелюбие, радость движения, способность выразить оттенки чувств пластикой рук, подчиненность ритму и красоте музыки и в этом смысле красоте бытия — вот секрет ее воздействия на публику, которая не хотела отпустить танцовщицу и ее ансамбль.

Филипп Жанти в “Неподвижных пассажирах” показывает сосуществование добра и зла в человеческой природе. В эти размышления вплетена тема глобального единения людей всех национальностей. У него и турки, и арабы, и европейцы заброшены в ковчеге-коробке в океан жизни и вынуждены сосуществовать друг с другом. Они вместе путешествуют по свету, оказываясь то в пустыне среди песков, как одинокий шофер грузовой машины,

то посреди океана. Здесь зарождается рабство, происходит смерть и возвращение к жизни, сосуществуют времена и эпохи (рабы и рыцари). Восточная музыка, живое пение актеров и особая пластика добавляют колорит, но в то же время это цельный мир, не разделенный на отдельных людей, национальности, краски. Здесь все вышли из единого ковчега (буквально — коробки, плывущей по волнам), а потому их костюмы — фески, тюрбаны и котелки — сделаны из тканей нейтрального цвета, под цвет коричневой бумаги, из которой творит свой мир Жанти в этом спектакле. Идет отчаянная борьба за место под солнцем, не все ощущают, что мир появился из одного истока. Социальные проблемы — порождение главного противоречия жизни, диалектики существования живого и мертвого. Среди пассажиров сосуществуют и куклы, и люди, порой подменяя друг друга, а волшебство рождается из бумаги. Вначале, появляясь из коробки-ковчега, они походят на пустые тела, даже части тел, запакованных в ленты. Но постепенно искусственное становится живым. Части объединяются в целое, герои проявляют темперамент и характер, громко заявляют о своих желаниях. Голова в коробке ищет отца, вызывая панику среди пассажиров, постепенно вместо одного ищущего оказывается целый хор голов, а руки указывают друг на друга. Одиночество и потерянности в мире, поиск себя сменяется воспоминаниями: младенцы обоего пола в коробках-инкубаторах устраивают веселую возню, как в детском саду, используя свое игрушечное тело и головы взрослых мужчин и женщин. Так пробуждается ребенок, полный радости жизни, который живет в каждом из нас. И пусть жизнь заставляет его пуститься в опасное плавание по своим волнам в одиночестве (соединенные коробки разлетаются после того, как маленькая Ева поднимает на смех маленького Адама), но он был, есть, и это вселяет надежду. Финальная сцена возвращается к названию, идее неподвижности, жизни как череды снов человека, находящегося на месте, видящего-проживающего ряд картин, пусть и не самых приятных. Актеры бегут на месте и постепенно из бега рождается рыцарь в доспехах как мечта о чем-то благородном, высоком, присутствующая в начале жизни у каждого из нас. Постепенно рыцарь преобразуется в человека в котелке и деловом костюме, алчного хищника, сжигающего несчастного, встречающегося на его пути. Благородство и лучшие мечты сменяются насилием, но жизнь неизбежно заканчивается смертью, все исчезает в вихре, и только ворох бумаг остается на опустевшей сцене.

Тема непонимания, обреченности звучала и в других сильных постановках, привезенных на фестиваль. Так, Мэтью Боурн показал “Золушку” на музыку Прокофьева. Ее трагическое звучание побудило хореографа передвинуть время действия из сказочной неопределенности в Лондон периода Второй мировой (как раз в этот момент композитор и создавал свою музыку), включив в спектакль даже кадры документальной хроники. Лондонцы защищают город от бомбежки, учатся соблюдать правила безопасности, создавать затемнение, но в то же время не прочь и повеселиться. Отвязная вечеринка в “Кафе де Пари”, которая заменяет бал из сказки, — тоже реальная деталь. Именно в это кафе собирались потанцевать во время особенно сильных авиаударов по Лондону. А потому попавшая в самый разгар вечеринки бомба тоже может считаться историческим штрихом. У Золушки здесь больной отец на коляске, властная мачеха, но к сестрам добавлены два брата. Один из них гротескно сделан поклонником женским тувелек и любимцем мачехи. Принц обращен в пилота, а фея преобразена в волшебника мужского пола.

Боурн сделал свою “Золушку” по законам мюзик-холла с опорой на классические фильмы 40-х годов. Конечно, для хореографа это прежде всего определенный стиль танцев. Но тема кино касается и костюмов, и декораций. Серебристое платье Золушки похоже на балные платья див 40-х годов, а задник, изображающий лондонские достопримечательности, напоминает рисованные фоны, на которых снимались павильонные сцены кино того времени. “Кафе де Пари” с его прекрасной лестницей и интерьером, украшенным лампочками, — тоже словно из старого фильма. Так же кинематографична интимная сцена между Золушкой и ее избранником — этот рассвет после ночи любви, который они встречают вместе. Или финальная сцена на вокзале, где жена ждет раненого мужа из госпиталя, а Золушка садится в поезд с пилотом. Даже занавес-экран, опускающийся после каждого акта, напоминает кинозаставку с названием фильма, а кадры хроники, открывающие новое действие, заставляют почувствовать себя в кинотеатре военной поры.

Надо сказать, что от такого окружения история только выигрывает. Прежде всего это касается музыки, которая выходит на первый план. Ее драматическое, волнующее звучание, ощущение жизни на грани, когда все происходит очень быстро, очень концентрированно и можно в один миг найти и потерять смысл всей жизни, становится смыслообразующим для всей постановки. При этом у Боурна по-

лучилась настоящая сказка, история о любви и смерти, очаровывающая своей красотой вопреки всему.

Владимир Панков на Чеховском фестивале представил премьеру “ГородОК”. Под этим названием он соединил русскую и американскую труппы. “Студия 6” образована американскими актерами, прошедшими обучение в Школе-студии МХТ и не захотевшими расставаться. По канонам русского театра-дома они создали собственную труппу. И однажды пригласили Панкова сделать с ними совместный проект.

Как и его предыдущая премьера этого сезона (“Я, пулеметчик”), этот спектакль вышел политическим по сути и тоже оказался безусловной удачей. Панков соединил тексты “Истории одного города” Салтыкова-Щедрина и “Историю Нью-Йорка” американского классика Вашингтона Ирвинга. Голландцы, приплывшие обживать новую землю (чудесный зеленый травяной ковер), и ковыряющиеся в черной грязи головотяпцы (часть сцены заполнена землей) в этом спектакле — соседи. Их разделяет то ли река, то ли море. Но только однажды они протягивают друг другу руки, жуликоватые головотяпцы перебираются на другой берег, а цивилизованные и законопослушные американцы не знают, как быть с воинственными и дикими пришельцами. Музыкальным рефреном, сопровождающим становление новой жизни на американском острове, выбран “House of the rising sun” (“Дом восходящего солнца”).

И европейские переселенцы, и свободные головотяпцы отличаются наивностью и глупостью, их попытки государственного устройства комичны. Но главной историей для Панкова становится все же русская. Салтыков-Щедрин и спустя полтора столетия открывает возможности показать сатирическую и трагическую стороны русской жизни. Постепенно история головотяпцев, переименованных в глуповцев, обретает трагические тона. Губернаторы сменяются то и дело — и на американской, и на русской стороне. В какой-то момент щедринский Фердыщенко и очередной американский градоначальник оказываются в одних гигантских штанах. У этого “крысиного короля” главной головой оказывается Фердыщенко (Павел Акимкин) с залезанными волосами а la Гитлер. На примере судьбы замученной честной жены Аленки, вынужденной стать губернаторской любовницей, Панков дает подлинно трагическую историю несправедливого народа. Распятая обнаженная Аленка становится символом покорного страдания.

Нашлось в спектакле место и новейшей ис-

тории. Последний губернатор (тоже в исполнении Акимкина) напоминает характерным серым костюмом, манерой говорить и неиссякаемой уверенностью в себе нашего премьер-министра. Финал смешивает в одну кучу русскую и американскую стороны. Великая битва народа с самим собой, кровавое заклятие, месиво увязших в грязи почти обнаженных тел — грандиозный образ любой войны против любого противника и человеческой истории в целом.

Год от года Чеховский фестиваль становится все более танцевальным. В этом году мы увидели труппу Мерса Каннингема, последний раз (согласно завещанию основателя) гастролирующую по миру перед роспуском. Балет американского новатора, создателя нового типа современного танца, продемонстрировал три одноактных балета: “Тропический лес”, “Hover” и “Viped”. Человеческое тело, движение Каннингем сделал частью многомерной инсталляции, равной музыке и художественному оформлению. Всю жизнь сотрудничавший с лучшими художниками, такими, как Энди Уорхол и композиторы-минималисты Джон Кейдж и Дэвид Тюдор, Каннингем создавал спектакли — динамические композиции, в которых главным было современное искусство. Вот почему, когда в “Тропическом лесу” (1968 года) летят по сцене и залетают в зрительный зал серебряные облака Энди Уорхола, это так же важно, как и циркульные движения закованных в белые комбинезоны танцовщиков, которые, несмотря на предельно геометричные, странные движения голов (как на авангардных полотнах), представляют первобытного человека, не отделенного от света и тени могучего леса, от его звуков. Так же и урбанистический “Hover” — развернутая во времени абстрактная картина. И певица, издающая на сцене разнообразные звуки, в которых можно расслышать и оперное пение, и отдельные слова на разных языках, и необычные шумы, существует наравне с музыкальными и шумовыми инструментами, к которым время от времени прибегает автор спектакля.

Начо Дуато, активно работающий теперь в российском театре, был представлен в зарубежной части программы тремя балетами: “Gnawa”, “Arcangelo” и “Белая тьма”. Все три — в присущем ему строгом стиле, с танцов-

щиками в простых черных костюмах, чередованием дуэтов и нескольких пар. И с неизменно возникающим в финале “вертикальным измерением”: то шторы, позволяющей создать “невидимого” партнера в финале “Arcangelo”, то вертикальной поддержки затянутой в белое партнерши в “Gnawa”, то струей белого порошка в “Белой тьме”. “Arcangelo” поразил барочным золотом по периметру сценической коробки и вздыбленной кое-где поверхностью сцены. Строгие, с по-восточному загнутыми ладонями и ногами танцовщики, существуют в нелинейном пространстве между небом и землей. В “Gnawa” восточные страсти прорываются наружу, им не мешают выверенные, почти классические движения исполнителей. Дуэты сменяются хороводными народными танцами, особенно эффектным среди которых можно назвать танец с зажженными фонарями.

Хореографы, сменившие Дуато в Национальном театре танца, Александр Экман и Филипп Бланшар, повели труппу, работавшую с основателем, в совершенно ином направлении. “Flockwork” и “Noodles” — современный европейский модерн-данс, когда танцовщикам разрешено произносить короткие монологи, совершать как бы необязательные движения, существовать в вольной атмосфере свободного танца. “Flockwork” — движение без цели, как говорит о балете сам Экман, шутка про коллективный танец и вообще всякое коллективное действие людей. Не случайно лейтмотивом выбран смех. Очень интересно сделаны сцены сдвигающимися длинными столами-преградами.

“Noodles” напоминает броуновское движение молекул. Это как будто веселая дискотека или молодежное сборище на улице, где каждый показывает коронный номер. Находящаяся на сцене музыкальная группа подчеркивает импровизационную сущность постановки.

Чеховский фестиваль, традиционное театральное лето в городе позволили каждому выбрать зрелище на свой вкус: балет, танец или философскую клоунату, “серьезный” цирк или политическое театральное представление, нашлось место даже неприятительному и, казалось бы, вовсе не фестивальному мюзик-холлу вроде “Ботаники” Мозеса Пенделтона и совсем уж наивной “Перефоны” испанских “Комедиантов”.

Мастерская

Александр Гельман: “У нас завышенные, необоснованные ожидания”

Беседу ведет Светлана Новикова

Александр Исаакович — удивительный человек! Тридцать-сорок лет назад его “Премия”, “Обратная связь”, “Мы, нижеподписавшиеся...” взрывали застойную тишь да гладь. На производственную тему писали многие, но эти пьесы показали: всё, “гурия до полу дошла”. Когда началась перестройка, он был избран народным депутатом СССР, входил в оппозиционную Межрегиональную депутатскую группу, несмотря на это, Михаил Горбачев на последнем съезде КПСС рекомендовал его в члены ЦК. Гельман был избран заочно — он в это время читал лекции в одном из калифорнийских университетов. Ни в какой ЦК Александр Исаакович войти не стал. Более того: вернувшись, подал заявление о выходе из партии. Наверное, он единственный член ЦК, совершивший такой поступок.

Восьмилетним мальчиком он оказался в еврейском гетто, где из 14 членов его семьи умерли 12. Сам он написал об этом так: “Рядом со мной на нарах лежала мама — сначала живая, потом уже мертвая. Трупы увозили раз в неделю. Я фактически три года жил в морге”.

В театре “Практика” идет потрясающий спектакль “Человек. doc. Александр Гельман. Последнее будущее”. Спектакль-исповедь, в котором драматург с удивительной откровенностью говорит о гетто, о еврействе, об отношении к смерти. О своем поколении шестидесятников. “Мы позволяли себя обманывать — причем много раз, одними и теми способами”, — с горечью выводит он характеристику поколения. Этот часовой монолог произносит не сам автор, а обаятельный актер Федор Степанов, очень похожий на молодого Гельмана. После этого спектакля мне захотелось поговорить с Александром Исааковичем. Желание сбылось.

— **Какие проблемы волнуют вас сегодня?**

— Не буду перечислять все, назову только одну: старость атеиста. Это проблема многих пожилых людей, воспитанных в духе безбожия. Это и моя проблема. Верующие люди гораздо спокойнее, смиреннее приближаются к смерти, чем атеисты. А ведь вера как талант: или она есть, или ее нет. Усилиями разума, воли, посещением храмов, богослужений вера не обретается. Это должно случиться.

— **Что вас в сегодняшней жизни больше всего радует и больше всего огорчает?**

— При всей неполноценности нашей демократии жизнь в стране намного свободней, чем была до перестройки. Скажем, театр живет сегодня полностью без цензуры. За последние два десятилетия изданы тысячи замечательных отечественных и переводных книг. Все самое интересное, что сегодня пишется в мире, можно прочитать на русском языке. Я поклонник Интернета, особенно skype — бесплатно могу часами разговаривать с моим друзьями, знакомыми, живущими бог знает где. И самое главное, я нередко встречаю замечательных молодых людей — образованных, знающих иностранные языки, добивающихся успеха в своем деле, не пьющих, не курящих, разумно воспитывающих своих детей, путешествующих по белому свету, ощущающих себя не только гражданами страны, но и гражданами мира.

— **Мне нравится, что вы начали с позитива.**

— Да, многие разочарованы постперестроечным устройством и уровнем жизни. Мне тоже многое не по душе. Я одинаково не люблю обнаглевших богачей и фашиствующих де-

билов. Не приемлю вертикаль власти, которая фактически лишила людей возможности избирать местных руководителей. Коррупция настолько проникла во все поры общества — требуются годы и годы чтобы ее выковырять.

— **Многие считают: могло быть иначе, если бы более серьезно были продуманы реформы.**

— Я не считаю, что могло быть иначе. Сослагательная логика вводит в заблуждение. Для того чтобы было по-другому, очень многое должно было быть другим, и очень многие, в том числе мы, я, вы — должны были быть другими. У нас были завышенные, необоснованные ожидания, поэтому мы сегодня испытываем разочарование. Было так, как могло быть. Вчера не могло быть иначе, чем было, иначе может быть завтра, если мы вчера, позавчера и сегодня для этого что-то делали. Огорчают бытующие в нашем обществе ложные уверенности. Одна из них: надо вернуть советскую власть, и все будет хорошо. Поразительно, что в это верят некоторые молодые люди, которые никогда не жили при советской власти! Больше всего огорчает слабо, очень слабо развитое в нашем обществе благоговение перед человеческой жизнью. Жизнь — копейка. В этом отношении перемены происходят крайне медленно. От этого проистекают многие наши беды.

— **За вами колоссальный жизненный опыт. Вы работали слесарем, учились в ПТУ, военном училище, университете, служили на флоте, работали на стройках и заводах, ездили по Ленинградской области корреспондентом газет “Смена” и “Строительный рабочий”. Есть ли у вас ощущение напрасно прожитого отрезка жизни или все пошло в дело — в писательскую копилку?**

— Я осознаю, что скоро время моей жизни кончится, не будет ни меня, ни моей памяти о моей жизни. Да еще ко всему этому, похоже, весь род человеческий ждут не лучшие времена — с учетом всего этого какие могут быть “напрасно прожитые годы”? Вышло как вышло, как могло выйти. Я доволен, что жил, был на этом свете, дожил до преклонных лет.

— **Я как-то наткнулась на фразу Николая Акимова: “Вот если бы вынести на сцену такой стул, чтобы зритель зарыдал!” Он мыслит как режиссер и художник. А вы писатель, человек вербальный. Что вы думаете о средствах и силе воздействия на зрителя? Какой инструмент воздействия самый сильный?**

— Голос артиста, звучание, интонация, тембр, мелодия самого голоса. Когда-то давно в Ленинграде я был на спектакле с Анной Маньяни. Я не помню, что это была за пьеса, у меня не было почему-то аппарата с переводом, возможно, их тогда у нас в театрах и вообще не было, но я до сих пор помню очаровательный голос Маньяни, он завораживал. Никогда не забуду, без преувеличения, великие голоса Иннокентия Смоктуновского, Евгения Евстигнеева, трех Олегов — Борисова, Даля, Ефремова, Анатолия Папанова, Евгения Леонова, наслаждаюсь голосами Зинаиды Шарко, Кати Васильевой, Сергея Юрского, Натальи Теняковой и еще одного Олега — Табакова...

— **Да! На их голоса отзывается сердце.**

— Неожиданный, своеобразный голос имеет огромное значение для яркости, незабываемости спектакля или фильма. В последние годы появилось огромное количество актеров, особенно актрис, с совершенно одинаково звучащими голосами. Они часто оказываются в одном фильме или спектакле, изображают разные характеры, но из-за одинаковости голосов путаешь, кто из них кто. В театральных вузах не обращают достаточного внимания на голосовые особенности абитуриентов. Я бы на это обращал большее внимание, чем на внешние данные.

— **В каком возрасте вы впервые попали на театральный спектакль?**

— Лет в тринадцать-четырнадцать. Я жил в Молдавии, в небольшом местечке по имени Дондюшаны, и туда, думаю, что из Кишинева, точно не знаю, в 46-м или 47-м году приехал какой-то театр на большом-большом крытом грузовике, и они в нашем клубе показывали “Коварство и любовь”. Я дружил с директором клуба. Его звали Саша, фронтвик, великолепно играл на баяне, не имея трех пальцев левой руки, жена его, редкая в Дондюшанах блондинка, работала библиотекарем и гуляла от мужа с местным парикмахером, о чем знали все, включая Сашу. Саша дружил с пацанами наподобие меня. Когда приехал театр, он привез нас на помощь — мы разгружали декорации, закупали продукты, водку для вечеринки

после спектакля, познакомились с актерами. “Коварство и любовь” смотрели бесплатно, сидя на полу перед первым рядом скамеек. Зал был набит, реагировал бурно — не помню, на что именно, на какие сцены. После антракта набилось еще больше людей — Саша велел всех, кто первый акт прождал на улице, пустить даром. После спектакля была вечеринка, первый раз в жизни я выпивал с артистами, мне тогда и в голову не приходило, что спустя годы мне придется это делать довольно часто, временами почти каждый день.

— **Каким, по-вашему, должен быть идеальный театр?**

— Хотелось бы, чтобы театр одновременно был и волнующим, и умным. Хотелось бы, чтобы театр, исследуя противоречия, столкновения между людьми или внутри человека, проводил это исследование до дна, до истощенности. В понимании, истолковании действительности шел дальше, глубже, чем это делают в своей повседневной жизни зрители. Театр должен говорить о том, мимо чего зритель проходит, через что легко переступает, на что бросает лишь случайный недолгий взгляд. Я сейчас дописываю, дорабатываю новую пьесу, надеюсь, она даст возможность поставить спектакль, соответствующий хотя бы отчасти всем этим “должен”. О чем, о ком пьеса, не буду говорить, могу только сказать, что в ней всего два человека — ему 66 лет, ей 49. Действие пьесы происходит в течение одной ночи, соблюдены все классические единства. Я люблю, когда сценическое время почти равно реальному. От автора такая форма требует значительных усилий. Но когда такого рода работа сделана хорошо, она приносит подлинное удовлетворение.

— **МХАТ поставил целых семь ваших пьес. Больше, наверное, только у Островского в Малом театре. Наверное, вы с Олегом Ефремовым хорошо понимали друг друга. А вот как ваши пьесы и фильмы понимали за рубежом? Ведь многое в них человеку “не нашего лагеря” было непонятно.**

— Я был сам удивлен, когда узнал, что фильм “Премия” получил золотую медаль на международном фестивале в Авеллино (Италия), почетный приз на фестивале в Барселоне, а в одном из кинотеатров Парижа “Премия” держалась целый месяц. “Мы, нижеподписавшиеся...” шли на сценах Лондона и Стамбула. Наибольший интерес за границей вызывают две мои пьесы — “Наедине со всеми” и “Скамейка”. Трудно назвать страну, где их не ставили. “Скамейку” в настоящее время играют в Испании, Израиле, Венгрии, Японии. Во Франции ставили в пяти городах, включая Париж. Олег Ефремов в самом начале перестройки поставил “Наедине со всеми” в Афинах. Недавно ее там поставили снова, уже в другом театре. Нам всегда казалось, что советская действительность не имеет ничего общего с жизнью на Западе. На самом деле это было не совсем так. Там тоже нередко обманывают рабочих, и они пытаются отстаивать свои права и свое человеческое достоинство. Там тоже ради карьеры совершают жуткие, недопустимые поступки. А в отношениях между мужчинами и женщинами, женами и мужьями и вовсе разницы почти нет. Различались формы, а не суть. Во всем мире зрители хотели и хотят знать, понимать правду о том, как жили, как работали, как любили люди в СССР. А кроме всего этого, театры во всем мире ценят хорошо сделанную пьесу, где есть хорошие роли для артистов, неожиданные повороты сюжета, небанальные ситуации. Судя по всему вышесказанному, похоже, что мне действительно иногда удавалось написать приличные тексты для театра. На старости лет похвастаться не грех.

— **Вы очень интересно написали о победах: “Большие победы одерживаются не для людей, а над людьми. Победа сразу всех — опасна. Побеждать должны не массы, а отдельные люди”. Вы знаете хотя бы одного человека, которого можно считать победителем?**

— Михаил Сергеевич Горбачев. Оказавшись на вершине власти, он ее использовал не для того, чтобы ее закрепить и удерживать, а чтобы привнести в жизнь нашего бесправного общества свободу мысли, свободу выбора. Он позволил несогласным с ним объединиться в оппозиционную организацию — в результате сам потерял власть, но благодаря оппозиции во главе с Борисом Ельциным путчистам-сталинистам не позволили вернуться к власти. Непонятый, оболганный значительной частью неблагодарного народа, потерявший любимую жену-соратницу, он ни на минуту не терял человеческого достоинства, не заискивал перед новыми властителями, не отступал и не отступает от своих политических и нравственных воззрений. Со мной многие не согласятся, но я убежден, что Михаил Сергеевич как личность,

чья жизнь была насыщена многими противоречиями и опасностями, безусловно, является победителем.

— Я тоже испытываю к Горбачеву уважение, причем теперь большее, чем в начале его правления. А скажите, вам приходилось в жизни сильно разочаровываться в чем-то или в ком-то?

— Поскольку я рано начал работать, в пятнадцать лет, рано начал сталкиваться с разного рода человеческими хитростями, обманами, предательствами. Перед моими глазами проходили жуткие эгоисты, ошалелые карьеристы, корыстолюбцы, антисемиты, подхалимы, провокаторы — все это помогло мне смолodu усвоить, что от человека можно ожидать всего что угодно. Я рано перестал очаровываться, поэтому не часто приходилось разочаровываться. Многие мои близкие знакомые по первым годам перестройки впоследствии стали большими начальниками. Почти все они изменились. Но некоторые изменились до постыдной неузнаваемости. Неожиданно дурное, непорядочное, коварное поведение не застает меня врасплох. Я давно уже готов к явлениям такого рода. Поэтому, когда встречаюсь с чем-то подобным, переживаю недолго и не сильно. Так было и так будет.

— Что вы думаете о возможности в России политического театра?

— Думаю, что политический театр должен сегодня затрагивать планетарные проблемы. Я бы так сказал: то, что происходит сегодня в мировом сообществе, не менее сложно, не менее волнующе, чем то, что происходит в душе отдельного человека. Сегодня возможен монолог целой нации, целого народа, и он будет таким же трагическим, как монолог Гамлета “Быть или не быть”. Политическое и личностное уравнились по сложности, это важная черта нового времени.

— Какие у вас прогнозы на будущее?

— С надеждами на будущее — как на лучшие времена — покончено. Будет или так же, или хуже. Планетарные опасности — экологические, демографические, истощение природных ресурсов, распространение ядерного оружия по всему миру, уменьшение размеров этого оружия настолько, что его можно будет перевозить в багажнике автомобиля или даже в вещмешке, — все это ничего ободряющего не сулит. “Слава богу, что я живу сегодня, а не через сто лет” — это слова героя пьесы, которую я надеюсь скоро дописать. По-хорошему, уже должно существовать мировое правительство, которое взяло бы на себя управление наиболее опасными видами деятельности. Между тем мы наблюдаем все более амбициозные демонстрации национальных, региональных, религиозных эгоизмов. С другой стороны, появился Европейский союз, возникают и развиваются разного рода “пятерки”, “восьмерки”, существует уже “двадцатка”. Ощущение необходимости объединения, глобализации нарастает. Внутри этих планетарных озабоченностей зреют, я думаю, сюжеты и персонажи нового политического театра.

— Часто ли бываете в театре?

— Бываю редко. Вот недавно смотрел “Чайку” в Театре-студии Олега Табакова¹. Поскольку вокруг этого спектакля идут споры, предъявляю и свое видение этой работы. Мне спектакль понравился. Он живой. И Чехов в нем живой, близкий сегодняшнему дню, и режиссер Константин Богомолов вносит свою струю жизни, молодости, юмора. Это удачное соединение, сочетание. О чем говорит Чехов, по существу, всем своим творчеством? Он говорит о том, что люди знают, понимают, что такое счастье, но быть счастливыми не умеют, не знают как, не получается. Эту главную, на мой взгляд, мысль Антона Павловича, спектакль Богомолова передает сполна.

— Чукча из анекдота — писатель, а не читатель. А вы?

— Я, несомненно, лучший читатель, чем писатель. Мы с женой, киноматургом и соавтором нескольких моих сценариев Татьяной Калецкой, собрали большую, интересную библиотеку. На особо почетном месте четыре тома “Поэмы о скрытом смысле” изумительного, неповторимого суфийского иранского поэта Джалал ад-дин Руми. Два тома этой поэмы еще должны выйти. Несколько месяцев я читаю только Руми. Его поэзия доставляет огромную радость моему уму и сердцу. Я сам себе завидую. Он жил в XIII веке, а ощущение такое, что

¹ См. рецензию на с. 160. (Ред.)

это современный поэт и мудрец.

— Александр Исаакович, вы теперь тоже стали поэтом — вашу книгу стихотворений “Последнее будущее” я прочитала с большим интересом. Вы продолжаете писать стихи?

— Стихи я не то чтобы писал — они у меня случаются. То чаще, то реже. И начали слушаться ближе к семидесяти годам. Надеюсь в обозримом будущем издать новую книгу стихов.

— Почитайте, пожалуйста, что-нибудь из нового.

— Ради бога. Вот одно:

“На старости лет
переехал в маленькую гостиницу
на окраине моего воображения:
тихо, солнечно, ласточки щебечут,
когда захочу, дует ветер,
когда захочу, идет дождь”.

И другое:

“Я попрощался, но не ушел,
родился снова — стариком,
вторая жизнь без середины,
только с началом и концом”.

Владимир Панков: “Самое сложное — придумать внутреннюю драматургию»”

Беседу ведет Сергей Лебедев

Понять, что такое SounDrama, пока можно лишь одним путем — эмпирическим. Никаких теоретических выкладок или творческих манифестов еще не существует. Зато есть споры по поводу каждого творения Владимира Панкова сотоварищи. Очередное его детище, спектакль “ГородОК”, совместная постановка российской “Саундрамы” и американской “Студии 6”¹, — также вызвало множество разговоров, начиная с того, что это лучшее его творение, и вплоть до таких пересудов, как, к примеру, намеренна ли здесь переключка с “Лесом” Кирилла Серебренникова? Содрал Панков, грубо говоря, или в шутку передернул. С этих экивоков мы и начали разговор с режиссером.

— Владимир, так насколько переключаются ваши спектакли?

— Я даже не видел “Лес” Серебренникова!

— Но тут, говорят, совсем не случайные совпадения. Например, и в “Лесе”, и в “ГородОК” поют “Беловежскую пушу”...

— А как быть, если ты хочешь сделать какой-то ход по отношению к Белоруссии, чтобы в данной ситуации прозвучал какой-то отголосок тех событий? Лучше, чем отсылкой к Беловежской пуше, этого не сделать. Здесь не обойтись без этой песни!

Но вот взять, к примеру, прокофьевскую “Ромео и Джульетту”, которая используется чуть ли не в каждом спектакле, в каждом фильме, и никто не ищет параллелей, кто у кого посмотрел...

— А вот и у вас, и у Серебренникова есть пародия на Путина... Это, кстати, пародия или не пародия? В “ГородОК” Акимкин очень хорошо его изобразил!

— А мы в каком мире живем? Мы живем в одну эпоху! И у нас есть возможность как-то образом высказать, что нас устраивает, не устраивает. И в данном случае мы просто пользуемся одними и те же средствами. И совпадение здесь случайно! И — не случайно, потому что мы живем в одно время...

— Для вас так важна эта социально-политическая подоплека? Ведь этот, скажем, тренд прослеживается практически в каждом вашем спектакле, взять, к примеру, “Я — пулеметчик”.

— Это один из слоев любого спектакля. Вопрос лишь в том, что в одном он ярко выражен, в другом завуалирован. В “Пулеметчике” — ярко. В “ГородОК” мы еще как-то по-бо-

¹ Об этом спектакле см. также на с. 172—173.

жески подошли, могли бы больше конкретизировать. Хотя, по-моему, в нем есть сцена очень жесткая, ярко отражающая сегодняшний день с его завуалированным фашизмом и рвачеством по отношению к Белоруссии. Как ее, бедную, насилюют...

— **Для вас так важно совмещать политику и театр?**

— Вот ты разделяешь эти позиции, а я — нет. Это у меня сформировалось еще во время поездок в деревню и общения с моими уникальными учителями — традиционными исполнителями народных песен. В городе это не так заметно, а в деревне человек как на ладони. Не зря говорят: хочешь проверить человека, возьми его в деревню. И вот когда ты видел настоящую человечность, не замечать то ненастоящее, что происходит вокруг, просто проходить мимо этого невозможно. Особенно когда ты занимаешься театром, и особенно — режиссурой, и понимаешь, как все это устроено, как работает этот механизм и каким режиссером управляется. А простой человек в таких условиях начинает просто теряться. И где ты тогда человек? Многие поэтому и уезжают сейчас из города, чуть ли не в коммуны собираются — лишь бы уберечься от этого безумия...

— **Тут примеров хватает — Роман Суслов перебрался в деревню, Петр Мамонов... А вы бы уехали?**

— Мамонов на самом деле самый большой умница. И я бы уехал. Но только с одним условием — со всей “Саундрамой”. Построил бы один такой большой дом. У меня и мечта была: если б у меня был миллион долларов, я бы его вложил в “Саундраму”, построил дома для своих артистов. Уверен, что это получилось бы. Может, я выгляжу таким идеалистом и даже сумасшедшим, но я вижу по нашему репетиционному процессу, по выездам на гастроли, какая нормальная, здоровая атмосфера при этом складывается. И я не первооткрыватель. В 15—16 лет я ездил во Францию к Jorge Milchberg, известному по песне “Полет кондора”, — у него есть своя студия в горах, в пещере. А он построил еще один дом для того, чтобы к нему могли приезжать музыканты, жить и работать. И мне эта идея понравилась — быть вместе и оставаться при этом свободным.

Но, правда, есть еще одна зависимость — от системы, от системы денег. Есть, например, Стинг, который что бы ни написал, то купят. И это позволяет ему жить где угодно... в полях! Нам же надо зарабатывать, чтобы себе это позволить. Но я верю, что это будет. Для меня самое главное в “Саундраме” то, что мы сейчас — монолит! В этом отношении мне нравится “Роллинг Стоунз” — сколько лет они вместе? Их ничего не сломало! Ни слава, ни деньги. Или Пина Бауш со своей труппой: сколько лет они просуществовали вместе? Сколько сделали проектов? Ведь это главное — сохранить свой коллектив, который для тебя и дом, и семья. В хорошем смысле, без фанатизма, сектантства — вот этого я не люблю...

— **А за вами пойдут?**

— Здесь у каждого свой выбор, и я не могу за них решать. Хотя со многими уже 15 лет мы вместе работаем: это Сергей Родюков, Владимир Нелинов, Владимир Кудрявцев — с них и начался коллектив.

У нас разные бывают периоды — и боишься иногда, и переживаешь. Не все всегда радужно. У многих с годами появились семьи, кормить надо... Но все мы вместе, слава богу. И творческих проблем у нас не видно.

— **А с реализацией творческих планов проблем нет? Вы как-то говорили, что хотели бы попробовать поработать в кино.**

— А мы уже запустились с кино: с августа снимаем фильм по спектаклю “Док.Тор” на студии “Жанр”.

— **Как возникла идея фильма?**

— Ну, это вообще удивительно, что в наше время еще встречаются такие люди, как Владимир Валентинович Меньшов, которые просто говорят: я помогу. У меня раздался звонок: “Я посмотрел ваш спектакль и хочу предложить вам снять фильм...” И все! Никто из нас нигде не ходил, ничего не просил. Меньшов просто идет на риск и дает нам возможность дебютировать в кино!

— **На чьи деньги снимается фильм?**

— Проект финансирует государство — студия Меньшова подала заявку на грант. В филь-

ме будет занята вся “Саундрама”.

— **Спектакли на период съемок свернете?**

— Нет, все наши спектакли будут играть дальше. “ГородОК” планируем показать в Нью-Йорке, потом привезти еще в Москву, затем тур по России и Европе — только что с Валерием Ивановичем Шадриним, гендиректором Чеховского фестиваля, обсуждали эту тему.

— **Возвращаясь снова к “ГородОК” — как вообще возник замысел такого спектакля? Что стало поводом для сведения на сцене двух разноязычных трупп?**

— Поводом послужили именно две труппы. А инициаторами проекта стали Валерий Иванович Шадрин и Михаил Ефимович Швыдкой. И вот Валерий Иванович Шадрин позвонил мне и сказал: есть такая “Студия 6”, не хотел бы я посмотреть этих ребят и попробовать с ними поработать? А так как мне всегда интересны совместные проекты, эксперименты с разными языковыми группами, то я посмотрел их спектакли в Канаде, мы встретились, поговорили. Прошла некая притирка друг к другу. После чего они приехали в Москву, и все закрутилось — идея закрутилась именно вокруг двух трупп, драматургия возникла из этого слияния. Я позвонил либреттисту Ирине Лычагиной, и вот уже она, молодец, предложила двух авторов — Вашингтона Ирвинга и Салтыкова-Щедрина. Был еще один американский писатель, но там возникли проблемы с авторскими правами — нам не удалось их получить. У нас, кстати, сейчас нечто подобное с булгаковскими правами творится. Слава богу, что я успел еще “Морфий” поставить!

— **А как шла постановка “ГородОК”?**

— Репетиции шли жестко. Я изначально сводил две труппы. Вообще для меня цель всех этих проектов, даже сверхцель — поставить под вопрос понятие менталитета. Я не доверяю этому слову, для меня в нем есть некое вранье. С общечеловеческой точки зрения. Стоит ли так людям разделяться или нет? Если нет, то стирается ли нация вообще? Вот я и ставлю этот вопрос.

— **В итоге вышел эксперимент? Вот лично мне показалось, что американцы там лишние — как группа поддержки у труппы “Саундрамы”.**

— А я, кстати, выстраивал сначала американскую часть, а уже на нее нанизывал русскую. Так и возникало это трех- четырехэтажное здание. И я эту сторону даже не анализировал — для меня обе части труппы едины. И это стало хорошо видно уже на третьем спектакле — грань практически начала стираться, появился единый ансамбль.

И, кстати, все спектакли “Саундрамы”, если они идут регулярно, начинают приобретать новое, совершенно иное качество — актеры в них действительно начинают летать. Ведь в них очень жесткий каркас, схема, в которую они встроены. Они существуют как балетные артисты — на этот такт ты должен сесть так, на два квадрата перейти сюда, а эту реплику должен разложить ровно в квадрат. Это голая техника. Но при этом они каждую фразу должны прожить. И именно в тот отрезок, что им отпущен. Ни больше ни меньше, если чуть больше — он уже заедет в другую музыкальную фразу. Это очень сложная задача — такая архимуштра, которая при этом в эту самую муштру превратиться не должна.

— **Как при этом рождается сам замысел спектакля? После просмотра ряда ваших постановок складывается стойкое мнение, что изначально за основу вы берете одну композицию, конкретную песню...**

— Это все рождается в процессе. Иногда едешь с репетиции, и вдруг какая-то песня звучит в машине. Потом она вырисовывается и становится темой... А бывает не одна песня, и приходится сочинять целую тему самим “саундрамовцам”. В “Гоголе”, например, вообще берется целая параллель из Мусоргского и складывается в коллаж. Другой случай, когда основа литературная начинает биться с современной музыкой. Мне, кстати, еще интересно, как классическая музыкальная канва будет биться с современной музыкой. Или джаз... Вот в “Пулеметчике” стало любопытно, что и как Сашка Пленнингер делает с электронной музыкой — я для себя называю ее авангардной электроникой. И мне безумно интересно, как она будет сочетаться с тем, что делают актеры “Саундрамы”. Отсюда же возник и “Отель Калифорния” с балалайками... Мне интересен это стык, который мы еще не использовали, в какую

сторону еще не ходили. Мне интересно, как будут реагировать ребята — они еще не сталкивались ни с романами, ни с песнями подворотен.

— **Вы всегда от музыки пляшете?**

— Здесь все это вкупе. Иногда даже не от музыки и не драматургии — а только от артиста, он — еще один источник.

— **Это когда актер может творить что угодно?**

— Ну, не все что угодно! Я не дам так! Хотя в “Саундраме” мне нужен не режиссер-начальник, а режиссер-художник. И актер не раб, но актер-художник. При этом важно, чтобы здесь художник разговаривал с художником. У нас нет такой иерархии — начальник и подчиненный. Не дай бог! Есть только взаимное уважение, на которое все нанизывается. Вот уважение, и еще... Есть самое главное, чего сейчас нет в творческом мире, ни в театральном, ни в киношном, — скромность. А это очень важно. Скромность и вкус — они рядом, эти два слова. Скромность питает вкус. Эти столпы для меня важны.

— **А по каким критериям вы подбираете актеров, музыкантов?**

— У нас никакого отбора никогда не было. Нам часто задают вопросы: как к вам попасть, когда у вас кастинг? Я вот само это слово “кастинг” ненавижу! Это какая-то унижительная вещь. Это может показаться странным, но во всем этом есть Божий промысел — каждый человек находился сам. Начиная с барабанщика Владимира Нелинова, так же приходили Сергей Родюков, Владимир Кудрявцев... У нас нет жесткой структуры какого-то офиса — не надо раздвигать и защищать свою территорию. Надо просто найти свое место. Вот Настя Сычева — это просто подарок какой-то! Она тоже попала к нам случайно. Позвонила девочка и говорит: “Я видела ваш спектакль “Красной ниткой”...”

— **У вас появились еще такие, вроде не вписывающиеся в общий строй труппы актеры, как Сэсэг Хапсасова, Евгений Санганжиев...**

— Эта часть труппы появилась с “Ромео и Джульетты” — нас пригласил Валера Гаркалин провести такую длительную стажировку со студентами. И вот с Сэсэг Хапсасовой, Женей Санганжиевым, Ольгой Терекун и Андреем Самойловым мы делали “Снегурочку”, и уже тогда я обратил на них внимание, а когда Женя Миронов предложил мне делать спектакль по Шекспиру, я уже знал, кто у меня будет Джульеттой — Сэсэг. Она уникальная девушка, и с таким миром... И вообще, чем больше наша “Саундрама” будет интернациональной, тем лучше — и это очень важно!

— **То есть все же предполагается еще интернациональный набор, объявите призыв?**

— Найдутся сами! Вот готов тогда был взять весь курс Гаркалина, но вся беда в том, что у нас нет своего помещения! Нет дома, в котором они могут жить, экспериментировать, работать. И финансирования нету. Есть артисты в Минске, которых с удовольствием бы позвал сюда работать. В Ташкенте есть... А скольких музыкантов хотел бы пригласить! Знаю даже молодых режиссеров, которым хотел бы дать постановку, дать им возможность реализоваться. Как мне в свое время дал такую возможность Казанцев, как Кудряшов дал. Как дали мне сделать совместные постановки — два-три года подряд в Москве не было ни одного спектакля, где бы не было нашей музыки. И все это надо отдавать! Поэтому я с удовольствием сделал бы свой театр школой. Сделал бы какие-то стажировки для людей из провинции. И давать им в конце стажировки возможность поставить по спектаклю.

— **Не было мысли пойти к правительству Москвы или обратиться к мэру за помощью?**

— А что, Собянин не знает, что ли, что мы есть? Мы ведь эту лямку тянем практически без поддержки — все постановки идут за наш счет, наши деньги, что мы сами заработали на спектаклях или музыке к спектаклям. Лишь некоторые наши проекты и фильмы финансируются Министерством культуры. И если театр существует уже на протяжении столько лет, мы представляли Россию по всему миру... Разве уже только этим “Саундрама” не доказала свое право на существование?!

— **Не проще ли тогда уехать за рубеж — там, в отличие от уже поднимаемой здесь темы про деревню, легче?**

— Со мной эта штука не произошла в 14 лет, когда поехал с фольклорной студией в Америку. Когда у нас еще никаких “сникерсов” не было! Причем попал сразу в Лас-Вегас, где у

14-летнего парня должна была поехать крыша. А мне очень хотелось обратно...

Но иногда, конечно, зло берет: ну почему Славе Полунину нужно было уехать, чтоб стать тем самым Славой Полуниным? Почему Барышникову для этого же пришлось уехать? А вот Лавровский остался, и ничего здесь не имеет. И я мог еще и в 18—19 уехать — были тогда связи с Францией. Но если сейчас цена вопроса будет такова, что я уеду, а вся труппа, или даже часть ее, остается здесь, я не согласен!

— А вдруг какой-нибудь наш российский губернатор-меценат предложит вам и театр, и жилье?

— В провинции? Будет — значит, будет! Не будет — не будет. И я не лукавлю. Тут возникает вопрос искушения: а если так, а если за 50 рублей? Все это должно “щелкнуть”. Как у Кольтеса. Иногда пьеса тебя находит, а иногда ты находишь пьесу.

Но театр... Вот ты не спрашиваешь: а не боишься, как многие — получил театр и на этом все, остановиться? Да не боюсь! Это не моя цель — самоутверждение: я хочу так и этак, на голове сыграть и сделать еще миллион постановок. Все этапы я уже, кажется, прошел. Моя цель — дать больше возможностей для экспериментов другим, для режиссуры. Чтобы полчить и почувствовать новые взгляды и навыки театрального пространства. Чем больше таких взглядов, тем больше они будут расти. Это надо и молодым режиссерам, и пожилым. Когда появилась “Фабрика”, я обнадежился — ну, сейчас запустим все: и стажировки, и то, и это, и прочее. Ну, запустили хореографа Сергея Землянского с проектом “О.С” — сделали первый пластический спектакль в “Саундраме”? Оп! — и этого помещения у нас нет. Ну что ж такое! И опять ждешь у моря погоды. Когда? Когда я состарюсь и мне на фиг уже ничего не нужно будет?! Это будет поздно! Уехать?! Уехать, я считаю — это сдать. Булгаков почему-то не сдался. И много таких людей, которые шли до конца. Но неужели в этой стране надо сдохнуть, чтобы что-то стало происходить?

— Пока не состарились, что хотели бы успеть?

— Задумок много. У меня целый список... Но есть еще вещи, которые приходят извне. Как американцы с “ГородОК”. А есть и список “Саундрамы” — что поставить, что сыграть; этому артисту дать эту роль, чтобы он вырос, этому — хорошо бы сыграть на сопротивление. И еще к этому списку должен произойти “щелчок”...

— Сами хотели бы еще кого-то сыграть?

— Гамлета — банально, но — да. Но это болезненная тема: ступив по другую сторону рамп, я хотя и скучаю по актерской профессии, но эта сторона стала меня больше занимать.

— А совмещать — никак?

— Театр — это магия, где, как в заклинании, нельзя убрать ни буквы, где, как в химической формуле, нельзя убрать ни элемента. А актер-режиссер — это нарушение формулы. Ведь режиссер — это человек, который будет меня убеждать. А я — верить и подчиняться. Без веры ничего не произойдет. Если мне актеры верят, дело идет. Нет — труба! Это не Станиславский с “верю — не верю”: хорошо ты существуешь на сцене или плохо?

— За работой коллег следите? Оцениваете?

— Коллеги, которые рядом со мной существуют, — априори уважаемые люди. Я могу ревновать, могу завидовать — если это совсем потрясающая работа. Но за их работой я слежу в последнее время больше на информационном уровне. На спектакли хожу, к сожалению, очень мало. Или к счастью. Я в основном теперь хожу, люблю ходить, когда друзья приглашают. И не оцениваю их работы. Это с годами приходит. Я необъективен до такой степени, а тут начинаешь просто уважать. И поддерживать — я сразу тогда аплодирую: давай, давай, давай! Хотя оценить, устроить “разбор полетов” всегда подбивают, провоцируют: ну что, а как? Но как оценить, что лучше — скрипка или контрабас? А тут целый комплекс, и ты теряешься в своей объективности. Но главное — попадает в тебя или не попадает, на что ты откликаешься. И тут еще зависит от зрителя, ведь в массе своей он уже идет на то, что хочет увидеть.

— В таком вот потакании зрительскому желанию сейчас, кстати, и обвиняют репертуарный театр.

— Здесь очень легко спровоцировать гнев по отношению к репертуарному театру. Он

сейчас в сложной ситуации — нет поводьрей, которые могут повести за собой. Это болото, где ничего не происходит. С другой стороны, есть опасность, что если эта гениальная система лопнет — а такой нет ни в одной стране мира, то это будет большой утратой для культуры. Надо быть аккуратным. Можно говорить что угодно про наш Малый театр, но вот приезжаешь в Лондон, там театр “Глобус” — национальная гордость и туристический бизнес одновременно. Это театр-музей, они этого не скрывают и даже гордятся этим. А у нас это поливается грязью. Да поставьте это на котурны, преподнесите с других позиций! У нас вместо этого ставят мюзиклы — а вот это уже смешно! Такое ощущение, что у нас не было никогда ни Таирова, ни Мейерхольда — театров, которые могли быть одновременно и развлекательными, и экспериментальными, и актуальными.

— **“Саундраму” к какому театру можно отнести?**

— У нас нет такой задачи — занять нишу. Мы просто хотели посмотреть, как “Саундрама” работает в разной драматургии, начиная с “Театра.doc” и заканчивая репертуарным театром и даже антрепризой. Как она работает с классикой, а как — с современной драматургией. Это эксперимент, где я себя не ограничивал — это брать, это не брать. Никогда не стоял вопрос, к чему относиться — театр и есть театр.

— **Что самое сложное в такой работе?**

— Самое сложное — придумать внутреннюю драматургию. Все знают, что из точки А ты должен прийти в точку Б. А вот как ты придешь, какими путями и способами? И вот ты эту нитку тянешь-тянешь, вяжешь-вяжешь... Вот это самое сложное.

— **Нить “ГородОК” сложно было тянуть?**

— На постановку “ГородОК” у нас на все про все было три недели. Плюс неделя в запасе, когда начали читать, мять... Но я вообще не люблю читки... ну, раз почитали и все, вышли на площадку. Все жестко, все надо пробовать и так и сяк. Это как в музыке, когда собрался оркестр и все говорят, мол, давайте попробуем сыграть — тема покажет...

— **Но у вас же были какие-то изначальные задумки?**

— У меня были куски картины, которые я видел. Направления. Но когда начал репетировать, многое появилось извне. Это как сочинение музыки...

— **А получился во многом — мультфильм!**

— А мне ведь чем нравятся мультфильмы — своей строго выстроенной структурой: здесь — шумы, здесь — акцентированность на партитуре. Этого же я добиваюсь и в “Саундраме”. И не только в музыке, но и в существовании персонажей актеров — здесь он идет контрапунктом к музыке, здесь он иллюстрирует ее, здесь у него только такая походка, здесь пауза ровно на три такта... Мультфильм — это одна из моделей, близких к “Саундраме”. Надо успеть играть и оставаться при этом легкими. Это большая нагрузка.

— **Ну, “саундрамовцы” к таким нагрузкам, пожалуй, уже привыкли. А как справлялись американцы?**

— Им было очень тяжело. Но они справлялись, они трудяги! Никто не ныл, не жаловался. Иногда ловил их взгляды — что он от нас хочет? Ведь я сразу поставил их в жесткие рамки. Но я не диктатор, я вижу, что не идет, когда артисту неудобно. Иногда я даже сам выхожу на сцену и пытаюсь проиграть. Но если действительно неудобно или если человек не умеет делать сальто назад — зачем заставлять? Если у него нет оперного голоса? Значит, надо либо искать его плюсы, либо его минусы делать плюсами. Вспомним пример Фреда Астера, которого не взяли в классический балет, но он на своих недостатках построил целый стиль.

— **Что в итоге вышло у вас?**

— В итоге, уже после премьеры, такая картина: напротив друг друга стоят две труппы — американская и русская и ревут! Они ревут и не могут друг с другом расстаться! Вот такой у меня вышел спектакль... Когда ты видишь настоящие актерские слезы, видишь спектакль, построенный на сострадании и любви, без всякого там сектантства, когда люди уважают друг друга, хотят быть вместе... Вот тогда начинаешь верить в то, что этот мир может быть иным. Этот спектакль — его маленькая модель. И что, оказывается, для этого надо? Надо просто с любовью все делать и ответственно к этому относиться. И уважать того, кто это де-

дает. Не-не, я не фанатик, упаси Господь! Но ведь это же наглядный макет, каким может быть государство. Но все равно я мечтаю о своем театре, пока есть силы.

— **Не бойтесь, что к тому времени, когда мечта осуществится, актеров у вас начнут переманивать?**

— Был такой момент, когда я задумался об этом: как же так, вот уйдет же! И чем больше думал, тем больше было страха. Но потом — шелкнуло! Чем больше артист работает, тем лучше. Всегда найдем для него время. Никогда не надо держать и сковывать — будет компромисс и для съемок, и для репетиций. У нас все что-то делают: кто-то пишет музыку, кто-то озвучивает мультик, кто-то играет на Таганке. Я уже без ревности к этому отношусь. Чем больше опыта — тем лучше! А если еще и опыт “Саундрамы” где-то пригодится, то это вообще замечательно! А если наши идеи где-то использовались — пожалуйста! Еще придумую, берите!

— **Но все же можно уверенно говорить о “саундраме” как о самостоятельном жанре?**

— Жанр — не жанр, еще время покажет... Но я хотел бы, чтобы это был жанр. И он уже начинает говорить сам о себе, работать сам по себе. Из работы в работу виден почерк, и мы этим пользуемся. Мы проводили мастер-классы в Казахстане, во Франции, в Финляндии, Польше.

— **Столько занимаясь “Саундрамой”, вы рискуете своего же Гамлета отдать, например, Акимкину...**

— Да так это и произойдет! Вот ты пытаешься разбить меня на части. А я так никогда не делю. В комедии дель арте не было деления — тут и режиссер, и актер, и клоун, и жонглер одновременно. Так и в названии “саундрама” все заложено. Ведь человеку нужна определенность — что с какой полочки, что где лежит. Надо — пожалуйста, вот вам такое определение. Я режиссер? Хорошо! Просто я делаю дело, которое мне нравится. И я вижу, что оно того стоит. Остальное неважно — состоялся ли я как актер или режиссер. Тут самолюбие и тщеславие уходят на второй план. И важно всегда его держать под контролем. Ведь это тщеславная профессия, и только ты поддался такому чувству, легко можешь потерять то, ради чего работал. И я знаю за собой такое, вижу в спектаклях эти зоны... Когда приходишь на репетицию с осознанием — ну вот, сейчас я это сделаю! Как только происходит осознание себя в искусстве, так ничего и не происходит! Сверху сразу видят — ага! И бабах тебе. И я бегу от этого как от огня. Я это безумно не люблю.

— **Я все же про Гамлета — отдадите?**

— Да я это каждый день делаю, на каждом спектакле! Паша Акимкин, Леша Черных такие нервные артисты, сгустки энергии — это мой тип, хотя они и антиподы. Я им отдаю то, что я бы сыграл. И для них это интереснее. А есть еще Алиса Эстрина, виолончелистка Ольга Демина — уникальные актрисы! Владимир Нелинов — перкуссионист, каких я просто не видел! Маг-волшебник, который одним только ударом палочки задает тон сцены, в которой тебе удобно существовать. Сергей Родюков — такие темы, от которых ты уже рыдаешь. Каждый — такая индивидуальность, целый мир, а они еще и другими мирами интересуются, целые направления разрабатывают. Настя Сычева готова сыграть греческую трагедию. Вот как в этой маленькой девочке сочетается такой темперамент?!

— **Так будете ставить греческую трагедию?**

— Еще не дорос.

— **Сколько на это еще надо времени?**

— Это уже не вопрос, а искушение...

— **Для того и существует режиссура...**

— Это когда студенты приходят на первый курс, я спрашиваю: для чего, почему ты хочешь стать актером? И у режиссера надо спрашивать постоянно: что такое режиссура? И пусть ответит! Пусть не сразу, но рано или поздно надо ответить. Для меня режиссура — это способность разглядеть талант другого. Это не та ситуация, где ты царь и бог и все под тобой будет крутиться. В первую очередь для тебя самым дорогим и ценным должны стать люди, которые вокруг. Я однажды поймал себя на том, что актер — это тот, у кого есть шанс говорить, когда все кругом молчат. Профессия дала эту возможность, Бог дал...

Проблема

Геннадий Демин

Третье измерение

“Известно, что Станиславский возвел факт сценического произнесения стихов в проблему, требующую специального решения. Как совместить истину страстей с поэтической формой, расходящейся с условиями “естественности”, “жизненности” и т. п.? Как добиться, чтобы психологическая правда не задавила поэзию? Совместимо ли одно с другим в актерском искусстве? В чем тут дело — в технике речи, в том, чтобы звучали согласные и “пели” гласные, или вообще существует неизведанная сфера театра, вплотную соприкасающаяся со сферой поэзии, отчего законы актерского искусства должны как-то видоизмениться?”

Станиславский остановился перед этим хаосом вопросов. Он не решил их, только указал на их важность — как для своего театра, так и для всех прочих”. (Наталья Крымова)

Эти строки Наталья Анатольевна написала свыше 30 лет назад, однако с тех пор “хаос вопросов” стал лишь необузданней.

Пьесы в стихах за тысячелетия существования театра (по крайней мере, европейского) составляли подавляющее большинство — до последних веков. Казалось бы, они должны занимать существенную часть репертуара, однако в действительности их совсем немного. Правда, это золотой фонд, достаточно имен Шекспира, Мольера, Лопе, не говоря уже об отечественной классике. Но преобладание “обычных”, написанных не стихами пьес автоматически провоцирует как актеров, так и постановщиков на пренебрежение звуковой структурой текста — в поэтической драме та выражена более внятно. Восторженная фраза из отклика: “Зрители даже не замечают, что исполнители говорят стихами!” характеризует не только неумного рецензента, но отмечает и общую тенденцию по обе стороны рамп.

Вновь оживились сторонники невербального театра с их заявлениями об обесценивании слова — процессы, происходящие в реальности, они бездумно переносят в совершенно особую сценическую сферу. С другой стороны, и исполнители утрачивают вкус к звучанию речи — третьему, помимо смысла и эмоции, ее измерению.

О том, сколь велико влияние звука, большинство сегодняшних постановщиков (за ними артисты и публика) не подозревают. Хотя почти век назад на русской сцене были в этой области такие достижения, которые кажутся едва ли не мифическими.

“В 1919 году шла в Москве пьеса Василия Каменского “Стенька Разин”.

Роль персидской княжны Мейран играла Конон. В ее роли было одно место, в котором никто не мог при самом пылком желании понять почти ни одного слова, и тем не менее мало мест во всей пьесе так по-настоящему привлекали внимание зала, состоящего притом в большинстве своем из самых неискушенных и неподготовленных зрителей, как оно.

Вот это место.

...Ай хьяль бура бен!

Сивиим сизэ чок,

Ай зальма, ай гияз,

Джа-манай, джа-манай...

Вначале Каменский пытался утверждать, что это слова персидские, но потом признался, что они, к его чести, никакие. И тем не менее зрители жадно ловили их. Почему? Несомненно, потому, что они были в смысле речи и голоса мастерски включены в ритм и звучание образа.

В “Фамире-Кифарэд”, по общему признанию, лучшим местом спектакля была сцена стансов Фамиры. И она же, несомненно, была самой непонятной по тексту:

Долго хранил я Адмету стада,

Адмету стада.

О, бред!

Ты ль друзей, кифарэд,

Покидаешь когда?

О, бред!

Цевницу настроив, вручи ей,

Твоей беловойей...

Ручаюсь, что вы ничего не понимаете (ибо вряд ли знаете малопопулярный миф об Адмете), как не понимало ничего большинство зрителей, но в работе над стансами был так счастливо найден их ритм, что зал напряженно внимал исполнявшему их Церетели”.

(Александр Таиров)

В сущности, те мнимые театроведы и малограмотные журналисты, которые отрицают важность слова на сцене, лишь повторяют сентенции замшелых специалистов, застывших на задах теапроцесса. Они вновь твердят, что правильное звучание слова обязано родиться само собой, надо лишь верно рассчитать траекторию роли, точно учесть предлагаемые обстоятельства и т. п. — все по элементам первого курса. Даже в новейших учебниках и пособиях — литературе с тщательной выверенностью теоретических выкладок — повторяется давний постулат: “Освоенные предлагаемые обстоятельства, действия, “самочувствие” и “второй план” <...> сами дадут словам окраску, роят точную и яркую интонацию...” (Н.А. Зверева, Д.Г. Ливнев. “Словарь театральных терминов. Создание актерского образа”. Российская академия театрального искусства ГИТИС. М., 2007 г.).

Ситуация со словом на подмостках напоминает положение, что полвека назад сложилось в области сцендвижения, — тогда тоже считалось, что усвоенная актером действенная линия и прочие разделы “школы” автоматически приведут к пластической выразительности. Конечно, исполнителю надо при этом иметь подготовленный физический аппарат, но подготовленный “вообще” — с помощью акробатики, фехтования (сценического боя) и т. п. дисциплин, заимствованных из других творческих или спортивных сфер, но вовсе не учитывающих специфику драматического артиста. Один спецраздел даже называется “память физических действий”, хотя непредубежденному наблюдателю очевидно, что при работе с воображаемым предметом (чем занимаются при освоении раздела студенты) включаются совершенно другие мышцы и группы мышц, нежели при тех же манипуляциях с реальными объектами. Специалистам по сценическому движению долго пришлось доказывать, что драматическому артисту нужны особые методики и отдельные упражнения. Теперь это аксиома, наши актеры уверенно владеют своим телом, способны в этом отношении конкурировать с зарубежными артистами.

А что касается речи на сцене — схожий предрассудок не только держится, но укрепляется и каменеет. За последние два десятилетия бесцеремонное обращение с родным языком достигло беспрецедентного размаха. Даже в

Малом театре, издавна бывшем цитаделью слова, редко услышишь русский слог во всем его богатстве и мощи. А в менее знаменитом, но все же академическом столичном театре вздрагиваешь, разобрав реплику влюбленного, обращенную к предмету его страсти: “Я хотел вас пасти”. Через секунду соображаешь, что молодой человек отнюдь не желал стать пастухом своей девушки, в реальности должно звучать: “хотел вас спасти”, но впечатление остается сильно подпорченным. А молодая артистка цитирует: “Могла ли Биче, словно Дант, варить”, превращая прославленного поэта в неизвестного кулинара. И такие казусы стали массовым явлением.

Разумеется, не один театр виноват в искажении “великого и могучего”, весомый вклад вносит ТВ — грешат почти все передачи, но особенно новостные программы и сериалы. У безграмотных журналистов и ведущих выражения типа “предстоят трехдневные праздничные дни” можно услышать многожды в сутки. А в интернетовских блогах может высказаться любой, не обладающий даже элементарным знанием русского.

С другой стороны, на подмостках тяга к слову усиливается. Сегодня много ставят стихотворные пьесы — самые знаменитые, такие как “Горе от ума” или “Гамлет”, реплики из которых знают в зале наизусть; но и редко идущие: в прошлых сезонах в столице выпустили цветаевских “Молодца”, “Каменного ангела”, “Федру”. Помимо драм в стихах привлекают режиссеров пьесы и инсценировки, в которых повышён удельный вес словесных игр: появились сразу две “Саломеи” Уайльда, впервые поставлен на московских подмостках “Улисс” Джойса, после успеха “Берега Утопии” Стоппарда возникла его “Аркадия”. Увеличивается количество моноспектаклей (они появляются даже в антрепризе), в которых слово естественно выходит на первый план; возвращаются на подмостки поэтические представления, в том числе и детские, которые серьезно воздействуют на подрастающую аудиторию. А молодые труппы оказывают большое почтение слову, часто обращаясь к прозаическим произведениям — в “Студии театрального искусства” парад выдающихся авторов: Достоевский, Чехов, Платонов, Шолом-Алейхем, Диккенс. Все это вынуждает заново — и под иным ракурсом — взглянуть на проблему существования слова на сцене.

Слово отдельно взятое

**Ржавеет золото и истлевает сталь.
Крошится мрамор — к смерти все готово.
Всего надежней на земле печаль
И долговечней царственное слово.
Анна Ахматова**

Еще Ломоносов разрабатывал вопрос о значении звуков речи: “В российском языке, как кажется, частое повторение письмени А способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины... уташение письмен Е, И, ъ, Ю — к изображению нежности, ласкательства... или малых вещей...” (“Краткое руководство к красноречию”). Сегодня уже доказано, что звучание отдельного слова стремится к гармонии с его значением. При этом какие-то слова уже завершили свою долгую трансформацию, а другие еще в стадии становления.

Но в театре на звуковую оболочку слова почти не обращают внимания. Отчасти это связано с отечественной традицией, идущей с давних времен, когда русская школа актерского мастерства рождалась в противостоянии французским образцам “искусства произнесения”. Отчасти это результат преувеличенного интереса к психологии и внутренней технике и, как следствие, недостаточного внимания к форме.

Между тем известно, что от подачи одного слова зависит впечатление целой сцены, а то и всего произведения. Правда, гораздо чаще ключевое значение берет на себя не слово, а фраза, почему кажется, что главное — смысл произносимого, а не его звуковая оболочка. Таковы последние (как известно, самые важные) слова героя или всей пьесы: “Дальше — тишина” Гамлета или “Испортил песню” в “На дне”.

Однако у романтиков, неоромантиков и прочих, кто использует их драматургический опыт, есть примеры воздействия одного-единственного слова. Памятный образец — в “Федре” Цветаевой. Заглавная героиня приходит к Ипполиту, который не узнал ее поначалу. Взяв с него обещание не прерывать ее, она произносит длинное, сумбурное, лихорадочное признание, которое завершается откровенным призывом:

“...Лишь раз один! Ждать — обуглилась.
Пока руки есть! Пока губы есть!
Будет — молчано, будет — глядено...”

Слово! Слово одно лишь!

И п о л и т. Гадина”.

Понятно, что здесь дело не только в смысле ответа, но и в его звучании. Значение — отказ — можно предсказать, но по звукам распознается и степень ненависти или презрения юноши, и его категоричность (отсюда безвыходность ситуации для Федры) и др., не говоря уже, что это последняя реплика целого действия, а стало быть, она должна и прозвучать как его венец.

Другой пример — иного рода, из недавней практики. На премьере классической русской комедии режиссер после сцены бала прибегает к исполнителю роли Чацкого — не надо, мол, так громко произносить последнее слово заключительного монолога, в зале рождаются ненужные ассоциации. На следующем представлении послушный актер произносит это слово тихо — а реакция публики еще мощнее. Дело в том, что финальное слово:

“...В чьей, по несчастью, голове
Пять-шесть найдется мыслей здравых,
И он осмелится их гласно объявлять —
Глядь...” —

звучало у актера как матерное, от которого оно отличается всего на одну букву. И нет никакой уверенности, что автор не имел в виду именно такую игру звуков. (Привет сегодняшней “новой драме” от зачинателя цензурщины на сцене.) По крайней мере, его современник и полный тезка, тоже поэт, драматург и поклонник Баркова употребил то же слово в схожем контексте совсем невинного жанра — сказки:

“Ждут, бывало, с юга — глядь:
Ан с востока лезет рать”.

Придет ли в голову этот звуковой перезвон, если не развивать — еще со студенческой скамьи, если не школьной — слух, не настраивать ухо, не анализировать текст не только по действенной линии? Возможно, но лучше все же подготовить для того почву — как будущему актеру, так и постановщику. Алла Андреева рассказывает в “Плавание к

Небесному Кремлю”, что Даниил Андреев в детстве вместо “вуаль” упорно произносил “валь” и лишь в одиночестве говорил правильно — слово казалось ему таким красивым, что употреблять его в повседневной речи было кощунством. Практическая цель речи, передача информации постоянно подталкивает к тому, чтобы магическое значение слова, его звуковой рисунок отходили на дальний, почти неразличимый план, но правомерен ли такой подход на сцене? Подмост-

ки хранят свои родовые черты — театр родился из обряда, слово здесь не только выражает мысль или окрашено чувством, но его звучание способно настроить зрителя на определенную волну, вызвать нужные драматургу (а также исполнителю и режиссеру, если они тому союзники) впечатления и ассоциации.

Тем более слово русского языка, мощь и гибкость которого имеет очень мало соперников в Европе и ненамного больше в мире.

Стяжение слов

**Значенье — суета, и слово — только шум,
Когда фонетика служанка серафима.**

Осип Мандельштам

Уже пара слов способна внушить представление о созвучии самому неподготовленному человеку. Собственно, почти каждый задумывался, выбирая имя ребенку: каким будет сочетание имени и фамилии, имени и отчества. Сейчас в Интернете можно найти множество сайтов, посвященных толкованию и звучанию имен, однако и ранее люди догадывались о связи имени с характером или судьбой — это одна из причин, почему, собственно, и появились псевдонимы, которых в сфере театра и литературы было предостаточно, еще до Алексея-Станиславского или Корнблата-Таирова. “Анна Горенко” звучит иначе, чем “Анна Ахматова” (“Это имя — огромный вздох”), а от самой Анны Андреевны услышано высказывание о поэте с “опереточным именем и поповской фамилией” — в таком случае, утверждает она, псевдоним нужен категорически. Замечание сохраняет актуальность и ныне: афиша с именами бр. Дурненковых или режиссером Крикливых не вызывает желания немедленно посетить спектакль.

А уж в качестве литературного приема перекличка имени, отчества, фамилии освящена самыми знаменитыми авторами и произведениями, будь то “Евгений Онегин” с его зеркальным отражением гения и неги (“Я думал уж о форме плана / И как героя назову”) или Родион Романович Раскольников со своим противником Порфирием Петровичем.

Разумеется, созвучны и иные пары: на эхе гласных и согласных часто построены назва-

ния — “Медный всадник” (созвучье дны-дни) или присловья (“взятки гладки”). Подчас прямой смысл забывается, ускользает: “муж объелся груш”, остается лишь отзвук, который тем не менее обладает внятной эмоциональной окраской, в данном случае негативной.

Это лишь элементарные частицы звукового космоса, о которых все же стоит помнить, переходя к более крупным величинам, утверждаясь в мысли, что “перестукивание слов” — явление распространенное, свойственное в первую очередь поэзии (“Высокой страсти не имея / Для звуков жизни не щадить” — по Пушкину, поэзия и есть звуки), но не только. Оно способно охватывать значительные группы слов, а то и большие отрывки. “То как играющий зверок / С высокой кручи на песок / Скачусь, то берегом реки / Бегу, бросая камешки...” — не слышать у Некрасова перещелкивания к-г означает быть совершенно глухим к русской речи.

Переливаются как согласные, так и гласные: “Вздор, вздор, вздор! От такого вздора / Я седою сделаюсь скоро...” (Ахматова, “Поэма без героя”); “...англосакс и германец / Не создавать — разрушать мастера. / Варвары!” (Некрасов, “Железная дорога”); “И веют древними поверьями” (Блок, “Незнакомка”); “Взложу на тетиву тугую, / Послушный лук согну в дугу” и т.д. Порой те и другие образуют потрясающую мозаику переходов: “Или, бунТ на борТу обнаружив, / Из-за пояса рвуТ писТолеТ...” (Гумилев, “Капитаны”). Богатство гласных и соглас-

ных, возможность их усиливать и удлинять дает неисчерпаемые ресурсы в создании звуковых картин.

Но так в поэзии. А если строки становятся репликами, действуют ли правила звукописи или, как спрашивала Крымова, законы сцены оттесняют, подавляют, а то и вовсе отменяют их? Можно предположить, что все же закономерности созвучий сохранятся — в противном случае вряд ли поэты пошли бы в драматургии: и древние из давности двух с половиной тысячелетий, и наши современные: зачем отказываться от обретенного мастерства?

Самая знаменитая фраза Ричарда из хроники Шекспира (в русском переводе) звучит впечатляюще не только из-за яркости образа: “Коня, коня, полцарства за коня!” — скорее, известность она приобрела как раз благодаря звучанию. Рисунок становится еще выразительнее, если записать возглас по канонам произношения: “кАн`А, кАн`А, полцАрства за кАн`А”. Единственное возражение — это вероятная фантазия переводчика, в оригинале иначе; однако в пределах родного языка и реальности подмостков упреком вероятно пренебречь.

В другой, отечественной, пьесе поразительно начало монолога, знаменующего перелом в поведении персонажа, до той поры

чуть не коленопреклоненного, во всяком случае — вынужденного уступать собеседнику: “Тень Грозного меня усыновила”, где обилие *н*, поддержанное другими сонорными, напоминает тот самый “звон щита”, которым почти век спустя герой другого поэта будет приветствовать саму жизнь. Сходным образом до афоризма доведен аргумент в споре: “Любовник дорог, но любовь дороже” (Цветаева, “Феникс”), в котором игра звуков слита с перебросом слов и мыслей (опять по Пушкину: “союз волшебных звуков, чувств и дум”); а решение возникает словно необходимый фрагмент в воспринимаемой слухом мозаике:

“Не может без шипов шиповник,
Любовь не может без измен.
Незаменимы как кузен,
Но заменимы как любовник.
— Заменены!”

Итог даже жестче первоначально предполагаемого: звукопись стиха не ослабляется при подчинении его канонам драматургии, напротив — усиливает воздействие. Влияет ли подсознательный расчет автора на произнесение вслух или проявляется закон сложения поэтической и театральной сил, равнодействующая которых мощней каждой из составляющих? — об этом еще предстоит говорить.

Поэзия прозы

...Поэтический язык должен приближаться к простоте и естественности разговорной речи, а прозаическому слогу должна быть усвоена музыкальность и гибкость стиха.

Иван Бунин

Не только незабвенному Журдену довелось испытать трудности отделения прозы от поэзии — еще со школы памятливы кованые строки “Слова о полку Игореве” (поэмы? повести?) и тургеневские “стихотворения в прозе”, а для “Петербурга” Андрея Белого приходится прибегнуть к определению “ритмизированная проза”. И старинные заговоры и причитания? Или некоторые верлибры — их вполне можно записать сплошь, не разбивая на строчки, а иные повествовательные страницы схожим образом поддаются разделению на фрагменты, которые кажутся строфами. До XVIII века, как известно, у нас вообще не существовало деления на прозу и

поэзию, различались литература для произнесения и для чтения глазами. Вопреки мнению журденовского учителя, между прозой и поэзией нет резкой границы, переход плавен.

Звуковые игры поэтому прозой сохраняются, да еще в такой степени, что подчас трудно поверить. Кто бы сомневался, что “Гробовщик”, как и все славные “Повести Белкина”, безоговорочно относится к прозе? А между тем он начинается с фразы, столь насыщенной эхом, что не сразу найдешь равносильный поэтический аналог: “Последние пожитки гробовщика Адриана Прохорова были взвалены на похоронные дроги...”. Трижды звучит “по”, пять раз “ро” с “г” или

“х” в разных сочетаниях (в том числе в фамилии и профессии) и т.д. — при кажущейся простоте и безыскусности. Назвать это случайностью позволительно разве что вовсе глухому к русской речи.

Позднее еще одного гробовщика обретет русская литература в “Скрипке Ротшильда”: “И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка”. Исследователь Чехова пишет: “Предложение ставит печальное пение скрипки в зависимость от глубоких раздумий Якова не только тематически, но и фонически: “крепче”, кажется, разложено по звучанию на части в “скрипка” и “печальнее” ([крип] + [печ] = [крепче])”. А трагизм “Палаты № 6”, чудится, задан состукиванием слов с самого начала: “В больничном дворе стоит небольшой флигель, окруженный целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли”. Знаковая для всей истории боль, от которой родилась больница, отражается в определении небольшой и отзывается затухающим “ль” во: “флигель”, “целым лесом”, “конопли”.

Замечательно, что Чехов не писал стихов (разве что шуточные), а значит — не мог перенести в свои рассказы и пьесы опыт поэта. Стало быть, оклики слов тоже органичное свойство качественной прозы? Вот пример другого “чистого” прозаика, Достоевского, без имени которого невозможно представить сегодня русский театр. У него, по замечанию литературоведа, два слова — иезуит и казуист — обнаруживают почти нерасторжимую связь:

— Алешка, Алешка, каково! Ах ты, казуист! Это он был у иезуитов где-нибудь, Иван. Ах ты, иезуит смердящий, да кто же тебя научил? Но только ты врешь, казуист, врешь, врешь и врешь... (“Братья Карамазовы”).

Похоже, прав Александр Твардовский, утверждая, что “Первый признак настоящей доброй прозы — это когда хочется ее прочесть вслух, как стихи...”.

Особое “музыкальное оснащение” текста становится предметом многочисленных экспериментов в прошлом, таком еще близком веке: “лОшадИ по спИну ухОдят в вОду, звучные потОки сочатся между сОтнями лошадиных нОг. КтО-то тОнет и звОнко порОчит БогорОдицу” (И. Бабель). Только долгим и жестким идеологическим диктатом можно отчасти объяснить, что опыты в этом направлении у нас были прерваны и не стали общеизвестными и признанными.

Страсть к отзвукам зато блестяще вопло-

щена в творчестве едва ли не самого звонкого эмигранта — Владимира Набокова. Его звуковые словесные игры стали объектом специальных исследований: «Еще раз мы слышим “Хорошо-с” от Гумберта, проверяющего рассказ Лолиты о том, чем она занималась, когда ненадолго отлучилась. Та уверяет его, что была в молочном баре. Гумберта интересует, где именно: “Теперь посмотрим (я раскрыл телефонную книгу, прикрепленную цепью к попугаю). Хорошо-с. Благородное похоронное бюро. Нет, рано. Ах, вот: Аптеки и молочные бары...”».

В этом фрагменте выделяются и сближаются благодаря аллитерации три фразы: “Хорошо-с. Благородное похоронное бюро. Нет, рано”. Сближение осуществляется с помощью нескольких аллитеративных цепочек: 1) Хоро — горо — хоро; 2) оро — юро; 3) ронно — рано. Принципиальное значение имеет, что созвучие связывает слова в некотором смысле “антонимические”: хорошо-с и похороны”.

Другой зоркий наблюдатель замечает: “Каламбурную звукопись, ее навязчивое обилие вряд ли можно отнести к изыскам стиля Гумберта Гумберта: это сам Набоков. В мемуарной книге “Память, говори” — второй, помимо “Лолиты”, переведенной на русский самим автором, — много точно такой же фонетической игры. В “Лолите” Набоков просто не может остановиться: “поражительный паразит”, “мячиковые мальчики”, “в Эльфинстоне (не дай бог никому услышать этот стон)”, “паспорт и спорт”. Иногда с явным ущербом для смысла: “предварительный протез” (имеется в виду временный протез). “Миллионы мотельных мотылей” — забвение или незнание русского: речь о мотыльках, тогда как мотыль — не бабочка, а личинка комара, белый червячок, который служит наживкой при ужении рыбы”.

Впрочем, проза в чистом виде — удел другого искусства, чтецкого. В театре она, за редким и частным исключением, предстает в виде инсценировок. Так что о пьесах не стихотворных, написанных вроде бы обычным, повседневным языком, пьесах, которые составляют основной корпус репертуара едва не всякого конкретного театра и уж непременно театра как национального института, стоит говорить отдельно.

А пока задуматься над тем, что, согласно Владимиру Вейдле, “слова, сплетенные (или

только приближенные одно к другому) своими звуками, сблизаются и сплетаются также и смыслами или частью своих смыслов”. Что

означает: не учитывая сплетения звучаний, не распознав их воздействия, актер и режиссер обедняют автора — и себя.

Послесловие

Я не берусь судить о той части работы Демина, которая касается литературоведчески-филологического анализа такого понятия, как “звукопись”, в применении к поэтическому слову, поэтической драме, к прозе. Для этого не хватает ни знаний, ни аналитических специфических способностей и умений.

Но теперешняя невыразительная речь на сцене не может оставить равнодушным. Вопиет!!!

Огромная область мастерства актера — выразительная речь — оказалась невостребованной. Это серьезный изъян и в преподавании, и в профессиональной работе. Как говорится у военных — “неполное служебное соответствие”.

Мне кажется, истоки этой беды в постепенном размывании такого понятия, как образ, характер.

Стремление к правде, к органике постепенно привело к требованию “ничего не играть”, идти от себя, быть живым, сиюминутным и т. д. и т. п. Всякая попытка подхода к образу (и изнутри, и от формы) пресекается. Доходит до того, что некоторые педагоги, а то и целые школы вообще не понимают, что это такое — образ. Будто не было ни Станиславского, ни М. Чехова, ни Н. Хмелева, Ф. Раневской, Н. Гриценко и многих-многих великих актеров.

Все упростилось до примитива. Потому что для того, чтобы создать образ, родить нового человека, необходима мучительная, долгая работа. Он, образ, должен быть предельно живым, органичным, со своею повадкой, темпераментом, психофизикой, пластикой, “балетом”, как говорил Хмелев. Иногда надо пройти периоды жима, неорганики, даже наигрыша, чтобы прийти к желанному результату. И обязательно — к голосу персонажа, ритму, своеобразию его речи. Здесь часто помогают наблюдения, копилка зарисовок актера.

Вот тут и начинается “звукопись”. Стоит

только послушать записи Н.П. Хмелева в “Дядюшкином сне”, где его князь сразу же тембром, растянутой манерой, бесконечными “ну да, ну да” (с разными подтекстами) захватывает слушателя своим беспомощным аристократизмом. “Горячее сердце” (Силан) — другая стихия: нижегородское оканье, ворчащая и внезапно взрывная манера. Каренин — голос резкий, привыкший диктовать, все расставлено по полочкам; человек, закованный в выстроенные им самим рамки, и тем страшнее, когда человеческая боль разрывает эти рамки.

А как не вспомнить речь Акима — Ильинского: сбивчивая, сию минуту рождающаяся. Интонации Ильинского до сих пор звенят в ушах. В.Н. Плучек рассказывал, что помнит некоторые интонации Михаила Чехова. А какие поразительные речевые характеристики были у Николая Гриценко: от Молокова до князя Мышкина. И после этого — невыразительная, беспородная, мусорная речь Е. Миронова в сериале “Идиот”, да и у других актеров не лучше!

Одно из основных слагаемых мастерства актера — работа над образом, а важнейшая ее часть — работа над речью персонажа. Иначе мастерство будет неполноценным.

Кроме того, существует еще некое, парящее над образом, восхищение гением писателя, его словом, его умом, его юмором, его глубиной. Надо уметь “повесить” фразу или слово — и тогда оно прозвучит. Актеры часто, чтобы подчеркнуть какое-то место, делают паузу перед словом. По-моему, гораздо важнее пауза после произнесения — чтобы слово повисло между актером и зрителем.

Мне кажется, что студентам, режиссерам, профессиональным актерам очень полезно было бы общаться с Г. Деминим. Может быть, это общение заставило бы их задуматься о том, как они себя обкрадывают, не занимаясь звукописью. Обкрадывают не только себя, но и зрителя.

Юрий Авшаров¹

¹ Народный артист России, профессор.

Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков

В данной подборке представлены: обоснование проекта создания Экспериментального словаря русской драматургии XX—XXI веков и подготовительные материалы — словарные статьи, работа над которыми уже началась. Научные дискуссии — они в настоящее время ведутся на семинарах и конференциях, посвященных изучению неклассической драмы, — свидетельствуют о желании многих профессионалов отчетливее очертить круг тех явлений, которые, несмотря на многообразие их теоретических интерпретаций, позволили бы гуманитарному сообществу более предметно, а значит, и более продуктивно вести речь о тенденциях, происходящих в новейшей драматургии.

Публикуемые ниже материалы могут рассматриваться читателями журнала в одном случае как вполне завершенные статьи, в другом — как наброски будущих статей. Все они демонстрируют “единство в многообразии” исследовательских подходов к изучению поэтики современной драматургии, сторонники которых из Москвы, Санкт-Петербурга, Самары, Кемерово, Новосибирска и других российских научных центров концептуально поддержали идею создания Словаря и весьма быстро откликнулись на предложение включиться в работу над ним. Очень надеюсь, что представленные подготовительные материалы заинтересуют потенциальных участников проекта создания Словаря, то есть авторов новых словарных статей (точнее — тех, кто хотел бы стать таковыми)¹. Работу над Словарем планируется завершить в 2013 году.

Сергей Лавлинский

Обоснование междисциплинарного проекта²

На рубеже XX—XXI вв. в мировой и отечественной драматургии наметились особые дискурсивно-стилевые и жанровые сдвиги, свидетельствующие о появлении новой художественной парадигмы драмы как литературного рода и театрального феномена. Эта парадигма существенным образом повлияла на креативные и рецептивные стратегии развития современной культуры в целом. В настоящее время специалисты из разных дисциплинарных областей гуманитарной науки начали ее интенсивно изучать. Появились теоретические работы, выпускаются содержательные сборники научных статей, проводятся конференции, на которых обсуждается специфика новейшей драматургии в самых разных ее аспектах, защищаются первые диссертации о поэтике “новой драмы”, в вузовские учебные курсы вводятся академические дисциплины, в рамках которых рассматриваются нынешние драматические тенденции.

Однако активное освоение русской драматургии рубежа XX—XXI веков наталкивается на ряд проблем, которые определяются, во-первых, слабой отрефлексированностью традиционных и новых понятий теории драмы в связи с ситуацией, сложившейся в драматургии; во-вторых, недостаточным опытом анализа конкретных произведе-

ний. Серьезной проблемой является также и разнородность ценностно-целевых усилий, предпринимаемых литературоведами, театроведами и культурологами, а также отчужденность научных языков, которыми они пользуются. Возникает вопрос: в какой точке и при решении каких именно задач дисциплинарные интересы гуманитариев из разных областей могут продуктивно пересечься и стать междисциплинарными? Возникают и вопросы о границах использования литературоведческих, театроведческих и культурологических понятий в изучении феномена современной драматургии.

По моему убеждению, сложившуюся ситуацию в лучшую — научно обоснованную — сторону может изменить создание Экспериментального словаря русской драматургии рубежа XX—XXI веков (далее — Словарь), того историко-культурного периода, который охватывает последние 20 лет развития отечественной драматургии.

Проектируемый Словарь имеет принципиально экспериментальный характер, что манифестируется в его заглавии. В чем именно это будет проявляться?

Во-первых, Словарь посвящен аналитическому рассмотрению хорошо известных понятий, требующих рефлексии в новом культурном контексте.

¹ Некоторые материалы Словаря включены в подготовленную к печати книгу “Поэтика русской драмы рубежа XX—XXI веков”. Сборник статей. Вып. 1—2. Кемерово, 2011.

² © Лавлинский С., 2011.

Во-вторых, — экспликации понятий, которые до сих пор теоретически не осмыслены, хотя и активно употребляются при обсуждении художественных особенностей новейшей драмы.

В-третьих, под одной обложкой хочется собрать авторов из различных дисциплинарных областей — литературоведов, театроведов, культурологов.

Именно поэтому в словарных статьях одного типа может предлагаться исключительно литературоведческая интерпретация рассматриваемого понятия, в статьях второго и третьего типов — театроведческая или культурологическая; словарные статьи четвертого типа будут сочетать несколько интерпретаций соответствующего понятия, предложенных специалистами из различных областей.

В целом Словарь мыслится как современное научное пособие, ориентированное не только на ученых-гуманитариев и организаторов современной театральной практики, но и на студентов гуманитарных вузов, школьных педагогов и старшеклассников, желающих самостоятельно разобраться в произведениях современной драматургии.

В ходе работы над Словарем учитывается опыт составления теоретических справочников — “Сло-

варя театра” П. Пави¹, словаря актуальных терминов и понятий поэтики под редакцией Н.Д. Тмарченко², а также словаря современной драмы, созданного французскими коллегами³.

Ориентируясь на ценности академизма, Словарь ни в коей мере не предусматривает концептуально-логического единства, отражающего преимущественно аксиологии и исследовательского инструментария какой-либо одной научной школы. Любая эстетическая и исследовательская ангажированность противоречила бы сути задуманного проекта. Поэтому опасения относительно преобладания в процессе работы над Словарем какого-либо одного подхода представляются необоснованными — у специалистов, занимающихся изучением современной драматургии, появляется реальная возможность сотрудничества, при которой в сознании участников проекта диалогически будет удерживаться “общее поле говоримого” (Г.-Г. Гадамер). Хочется надеяться, что, двигаясь с разных дисциплинарных и концептуально-понятийных сторон, авторы Словаря смогут в значительной мере прояснить специфику явлений, связанных с новейшей русской драмой.

Сергей Лавлинский

Словарные статьи

(Подготовительные материалы)

Вставной (вводный) текст⁴ — такая “форма речи”, которая “не принадлежит или не приписывается автору” (в отличие от реплики), “не являясь в то же время прямой речью персонажей (в противоположность монологу и диалогу)” (Тмарченко, с. 325).

Предложенное определение понятия представляет собой, пожалуй, единственную попытку его теоретического осмысления. Как отмечает автор толкования этого понятия Н.Д. Тмарченко, “определений или характеристик функций В. т. в драме известные нам словари не дают” (там же).

Отсутствие необходимых определений В. т. вовсе не означает малозначительности самого феномена, им называемого. Рассуждая об “органическом переплетении высокого с низким” в драме Средневековья, мистериях, испанских autos и в «комедиях святых», О.М. Фрейденберг пишет: “Рядом с изображением священной истории выводятся в антрактах плясуны, акробаты, фокусники, клоуны — смесь страстей и цирка. Так закладывается база для будущих intermezzo и испанских

entremes, вводных междуактовых сценок комедийно-фарсового характера. Реалистические сценки, прерывая серьезные действия (мистерий, моралий, мираклий), выводили дураков, шарлатанов, хитрых слуг, чертей, которые ссорились и дрались” (Фрейденберг, с. 291).

В драме нового времени В. т. также играет заметную роль. Можно вспомнить “Мышеловку” (“Гамлет”) и песню шута (“Двенадцатая ночь”) У. Шекспира, чтение отрывка из “Sur l'eau” Мопассана в “Чайке” А.П. Чехова, стихотворение Беранже, притчу о праведной земле и песню в “На дне” М. Горького, песни и стихи, которые поют и цитируют герои “Грозы” А.Н. Островского. Характеризуя роль этих и подобных В. т., Н.Д. Тмарченко пишет: “Чем более необходимо автору сделать предметом осмысления читателя сюжет пьесы в целом, тем значимее в ней вставные тексты” (Тмарченко, с. 327).

Произведения новейшей русской драмы часто содержат самые разные виды В. т. К образцам, в наибольшей степени сходным с В. т. “классичес-

¹ Пави П. Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003.

² См.: Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Издательство Кулагинной; Intrada, 2008.

³ См.: Lexique du drame moderne et contemporain / Jean-Pierre Sarrazac (dir.). Editions Circe, 2005.

⁴ © Волкова Т.Н., 2011.

кой” драмы, можно отнести: многочисленные библейские цитаты, двустипшие, песню-рэп (И. Вырыпаев, “Кислород”); историю про гопников, рассказанную героиней по имени Маша, ее “легенду” о дереве Игдрасиль (Ю. Клавдиев, “Пойдем, нас ждет машина”); пьесу “Бельгийский часовой” (Вяч. Дурненков, “Mutter”); сказку Няни (Вяч. Дурненков, “Шкатулка”) и др. Все эти разнообразные В. т. объединяет одно общее качество: они совмещают в себе два прямо противоположных пласта культуры — “высокий” и “низкий”.

Так, рэп представляет собой одновременно и поэтический текст (членение на строфы, рифма и пр.), и произведение низового фольклора. История про гопников сочетает стратегию притчи с полублатным языком. “Легенда” о дереве Игдрасиль рассказывается за чашкой чая в обстановке съемной квартиры. “Бельгийский часовой” сталкивает высокий литературный (“Какая страшная картина, а впрочем, ведь чума повсюду”) и низкий (“Мир — это утренняя капля мочи в кальсонах старика”) стили. То же самое характерно и для сказки Няни, в которой традиционные сказочные формулы (“В море-окияне остров есть Архипелаг”) переплетаются со сленгом (“И Раздирай Архипа-князя любил, даром, что бесов выблядок”).

В.т. этой группы играют несколько иную роль в “новой драме”, чем та, которая характерна для текстов “классической” драмы. Они необходимы не для “осмысления сюжета в целом”, а для конструирования некой инвариантной ситуации, в которой пребывает современный мир: ситуации абсурда. В самом деле, любой из вышеозначенных В. т. так или иначе воссоздает ситуацию абсурда (точно так же во времена Шекспира драматические произведения обыгрывали общеизвестный тезис “Весь мир — театр”). Стоит, однако, подчеркнуть, что абсурд понимается “новой драмой” не как бессмыслица, а как одновременное сосуществование абсолютно несовместимых сущностей. Именно поэтому В. т. совмещают высокий и низкий культурные пласты, т.е. то, что не должно пребывать в пределах одного пространства.

Наряду с описанными В. т. в новейшей драматургии можно встретить и совершенно другие, по большей части не свойственные драме как роду литературы. В “Кислороде” И. Вырыпаева это прежде всего фрагмент прозаического текста, напоминающий романский эпилог. В “Mutter” Вяч. Дурненкова — специально названные музыкальные композиции и та часть пьесы, в которой герои “превращаются” в персонажей фантастического мира братьев Стругацких. Подобный В. т. присутствует и в пьесе “Dostoevsky-trip” Вл. Сорокина: это “пространство романа Достоевского”, в кото-

рое попадают герои после того, как они принимают новые таблетки “продавца”. В “Шкатулке” Вяч. Дурненкова есть “рассказ в рассказе” — В. т., характерный в большей степени для новеллистического жанра. Пьеса Ю. Клавдиева “Пойдем, нас ждет машина” содержит две ретроспекции. Такое построение *сюжета*, нарушая единство времени (одного из основных драматических принципов), отсылает читателя к “сюжету испытания героя” лермонтовского “Героя нашего времени” (Тамарченко, с. 190).

В. т. этой группы также свойственно сочетание “высокого” и “низкого” пластов культуры. Специфическое же их отличие от текстов первой группы заключается в том, что они играют заметную роль не только в *сюжете* драматического произведения, но и в его композиции. Эти тексты представляют собой самостоятельную композиционную единицу, не менее значимую, чем акты, эпизоды и явления в драме “классической”, и чем В. т. в “полифоническом” романе. Так, например, прозаический фрагмент в пьесе И. Вырыпаева вводит новую *точку зрения* — повествователя, а значит, выступает в качестве самостоятельного “микрособытия” рассказывания (Тамарченко, с. 211—212).

Тексты второй группы не соответствуют исходному определению В. т. Учитывая их специфику, можно охарактеризовать их как такие фрагменты произведения, которые представляют собой самостоятельные “микрособытия” рассказывания, вводящие принципиально иную *точку зрения* на изображенные события. “Другая” *точка зрения* необходима драматическому произведению в том числе и для того, чтобы создать эффект условности всего происходящего на сцене. Как раз эту задачу ставит перед собой автор в “эпilogе” “Кислорода”: чтобы подчеркнуть условный характер предстоящего Апокалипсиса, он использует традиционный сказочный зачин (“Жила-была”) и конструирует непроницаемую границу, отделяющую реального читателя (и зрителя) от гипотетической *катастрофы*.

Кроме указанных выше В. т. выполняют еще две важные функции. Во-первых, они вводят “высокий” литературный пласт в произведение, посвященное в целом маргинальному человеку и маргинальному миру (см.: *Маргинальное*). Конечной целью столкновения общественного “дна” с гуманистическими “заповедями” является акт рождения подлинных ценностей или — иначе — возрождение старых ценностей в новом облике.

В. т., во-вторых, отсылают читателя и зрителя к различным культурным традициям, к разным родам и жанрам литературы и даже видам искусства (очень важными являются отсылки к кинематографу). Задача таких отсылок заключается не столь-

ко в том, чтобы показать мозаичность современного мира и языка, сколько в том, чтобы создать условия для возникновения специфического “виртуального” хронотопа, родственного древнему хронотопу ритуала. То, что в древнем ритуале существовало как синкретическое единство (виды искусства, роды литературы), то, что затем обособилось друг от друга, должно объединиться в новом ритуальном действе (см.: Гротескный субъект, Мистериальность, Неосинкретизм драматический). Осуществить же это действо должен читатель/зритель. Ему необходимо опознать в разных культурных кодах ипостаси собственной раздер-

ганной индивидуальности и объединить их, обрета давно утраченную целостность.

Лит-ра: Волкова Т.Н. Вставной текст: композиционные и сюжетные функции (“Братья Карамазовы” Ф.М. Достоевского и “Воскресение” Л.Н. Толстого) // Новый филологический вестник. 2010. № 1 (12); Интермедия // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987; Тмарченко Н.Д. Драма // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под. ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1: Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004; Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Т.Н. Волкова

Героическое (героика) — одна из “архитектонических форм” эстетического объекта (М.М. Бахтин), вид пафоса (Г.Н. Поспелов), тип авторской эмоциональности (В.Е. Хализев), тип эстетического завершения, или модус художественности (В.И. Тюпа). В частности, В.Е. Хализев отмечает, что “героика составляет преобладающее эмоционально-смысловое начало исторически ранних высоких жанров, прежде всего эпоей (традиционного народного эпоса). Здесь поднимаются на щит и поэтизируются поступки людей, свидетельствующие об их бесстрашии и способности к величественным свершениям, об их готовности преодолеть инстинкт самосохранения, пойти на риск, лишения, опасности, достойно встретить смерть” (Хализев, с. 76).

В.И. Тюпа описывает способ образования героической художественности: “Психологическое содержание героического катарсиса — *гордое самозабвение, или самозабвенная гордость* (выделено автором. — В.Т.). *Героическая личность горда своей причастностью к сверхличному содержанию миропорядка и равнодушна к собственной самобытности* (выделено нами. — Н.А., О.Р.). <...> Модус художественности может выступать как эстетической константой текста (в “Тарасе Бульбе”, например), так и его эстетической доминантой. Во втором случае эстетическая ситуация героического типа и ее “ценностный центр” (герой) явлены не в статике пребывания, а в динамике становления” (Тюпа, с. 57, 58).

В классической драматургии героический тип эстетического завершения характерен для многих античных трагедий (“Прометей прикованный”, “Семеро против Фив”, “Персы” Эсхила; “Антигона”, “Эдип-царь” Софокла; “Гекуба”, “Ифигения в Авлиде” Еврипида) и западноевропейской героической драмы (“Фуенте Овехуна” Лопе де Вега, “Королева индейцев” Д. Драйдена и Р. Говарда, “Император индейцев”, “Тираническая любовь” и другие пьесы Д. Драйдена и его со-

временников). Немало образцов героики в советской драматургии 1920—1950-х гг. (“Любовь Яровая” К. Тренева, “Бронепоезд 14-69” Вс. Иванова, “Оптимистическая трагедия” Вс. Вишневского, “Русские люди”, “Парень из нашего города” К. Симонова и другие).

В новейшей отечественной драматургии как эстетическая константа текста Г. представлена, например, в пьесе Е. Исаевой “Дос.тор”, состоящей из цепи рассказов героя-хирурга, потомственного врача, о разных сложных случаях из своей практики. Если в кругозоре героя эти эпизоды представлены как череда памятных экстремных ситуаций, то в кругозоре автора работа героя в экстремальных условиях (отсутствие анестезиолога, нехватка элементарного оборудования и медикаментов, отключение света во время операции) за несоизмерно низкую зарплату и его способность неизменно находить решение и брать на себя ответственность очевидно завершается героически.

Героический тип художественности в качестве доминантного обнаруживается, например, в пьесе Ю. Клавдиева “Я, пулеметчик”. В ее сюжете совмещаются сознания героя-бандита, “парня, лет 20—30” и его деда, пулеметчика Второй мировой войны, практически в одиночку оборонявшего несколько километров линии фронта. Если в начале текста герой не наполнен никакими ценностями и, по сути, отождествляет себя с “мошкой на стекле в автобусе”, то во время перестрелки с другими бандитами он обретает состояние “самозабвенной гордости”: “И я понял, чего говорил мне мой дед — я понял, братва, до меня дошло! Вот эта вся байда, вся залечь про Родину, про “ни шагу назад”, про “за нами Москва”, ну, про это всё! Я догнал! Потому что есть момент, когда не бабки и не понты, и даже не кто круче главное, а вот именно то, что — не сдаться. Потому что нельзя”.

В конце текста герой формулирует для себя сверхличные ценности, без субстанциального единения с которыми, по Г.В.Ф. Гегелю, невозможно

героическое самоосуществление: “Я попробую жить. Я здорово попробую жить. Вот моя война. Это единственная стоящая война — за себя, за собственную жизнь. Моя линия фронта протянулась через целую Вселенную, на ней повисли мои города, мои леса, те места, где я был и где еще только предстоит мне стоять насмерть. Я буду. Я буду насмерть — до самой смерти. Только так. Только так. Дед, ведь именно это ты мне и рассказывал? Я удержу этот участок общего фронта. Будьте спокойны”.

В качестве субдоминантного фона Г. присутствует в архитектонике пьесы Е. Гришкова “Дредноуты”, где герой рассказывает об эпизодах боев и гибели кораблей флотилий разных стран времен Первой мировой войны. Однако доминантным способом эстетического завершения выступает в пьесе драматизм, коренящийся в принципиальной невозможности для рассказчика обретения полноты героического самоосуществления: “В моих ощущениях нет той страны, ради флага которой я мог бы вот так... Ну, то есть, не задумываясь о смысле и не разбираясь в целесообразности того или иного... дела. Да, да, не анализируя ситуацию, просто взять, не опустить флаг, и умереть. <...>

Просто я знаю наверное, что вряд ли сам сделал бы так. Потому что у меня уже есть мое сраное высшее образование. Я уже знаю историю, понимаю разные смыслы, умею их находить или в нужной ситуации не находить”.

В отличие от советской драматургии спектр Г. в новейшей драматургии связан не с идеологическими ценностями государства, а со сферой индивидуально-личностного вплоть до попыток обнаружить новые сверхличностные ценности, способные претендовать на статус субстанциальных хотя бы в одном отдельно взятом сознании (Ю. Клавдиев).

Лит-ра: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 19—22; Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. М., 1968; Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972; Тюпа В.И. Литература как род деятельности: Теория художественного дискурса // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тamarченко. Т.1: Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2007; Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2004.

Н.А. Агеева, О.С. Рощина

Интрига¹ (от лат. *intricare* — запутывать) традиционно определяется как способ организации сюжета, эксплицирующий в наибольшей степени его “таинственность”, “запутанность”, случайность связей между событиями, благодаря чему *конфликт* драматического произведения выводится на поверхностный уровень. И. демонстрирует многообразные и неожиданные повороты *драматического сюжета* — переплетение и серию препятствий на пути персонажа, а также их внезапных преодолений. И. предполагает активную линию поведения персонажей, каждый из которых стремится достичь своих собственных целей. Развитие И. создает характерную систему отношений между действующими лицами и выражает концепцию событий драматических произведений особого типа. И. определяет характер действия, которое строится на случайном стечении обстоятельств и завершается победой одной из борющихся сторон, развязкой “запутанного” сюжета. С рецептивной позиции наличие И. в произведении стимулирует “интерес продолжения” и “интерес конца” (М.М. Бахтин).

С одной стороны, И. может быть рассмотрена на фоне таких сюжетных элементов драмы с архаической семантикой, как *перипетия* и узнавание, или анагноризис (а), т.е. того, чем тра-

гедия, по Аристотелю, может увлечь зрителя. Как трагическое, так и комическое узнавание (например, встреча близнецов) движет действие к развязке и способно создать ощущение тайны (Гюе).

С другой стороны, формирование И. свидетельствует о новом качественном осмыслении судьбы героя, уже не совпадающем с ритуально-мифологическим значением: “Интрига и миф — понятия взаимоисключающие. Мифологизм “доксы” (общепринятого мнения) не предполагает никакой интриги в том, что общеизвестно. Когда же в изложении первобытного мифологического предания мы все-таки усматриваем интригу, то только потому, что проецируем на донарративный текст наш современный нарративный опыт” (Тюпа, с.27—36).

Оформление И. как конкретного сюжетно-композиционного принципа соотносится с определенным историко-культурным контекстом: концептуальное осмысление всевластия Случая произошло в эллинистическую эпоху (сочинение Деметрия Фалерского “О Случае”), в новой античной комедии: творчество Менандра содержит художественную формулу всей европейской комедии интриги. Вновь понятие И. активизируется в эпоху Возрождения, когда понятия Судьбы, Случая, Фортуны выражают личностную активность,

¹ © Семенецкая О.В., Синицкая А.В., 2011.

предприимчивость героя, действие из мистериальной, вечностной “вертикали” перемещается в “горизонталь” земной жизни. И. как атрибуция авантюрного сюжета свидетельствует о возможностях ценности Приключения в качестве способа самореализации героя.

Современное искусство обращается к И. в рамках определенных жанров, главным образом связанных с авантюрной традицией. Любопытно, что в современной трактовке разновидности И. образуют своеобразную типологию ситуаций узнавания, прозрений героя в сегодняшней мировой авантюрной литературе и кинематографе. Так, в детективном сюжете (в том числе и кинематографическом) можно выделить следующие ситуации: расследование убийства прерывается появлением предполагаемой жертвы; совершивший преступление понимает, что сам стал его жертвой и т. п. Фантастические сюжеты характеризуются радикальным или шокирующим узнаванием-анагноризисом: к примеру, герой оказывается плодом чужого воображения или осознает свою принадлежность к числу тех, с кем давно и упорно боролся; герой может обнаружить, что он (или весь окружающий мир) вообще не существует в пределах “первичной действительности”.

Нетрудно заметить, что в современной практике авантюрного сюжетосложения И. подвергается трансформации и обозначает не просто цепочку неожиданных событий, которая приводит реципиента к раскрытию тайны и счастливому концу, свидетельствуя о победе протагониста — напротив, И. ведет к парадоксу — узнаванию бессилия героя перед некоей силой, им манипулирующей.

Справедливо замечено, что мир драмы и мир авантюрно-исторического и криминального сюжета очень близки друг другу (Тамарченко, с. 260—261): в обоих случаях наблюдается предельная концентрация действия, конфликт, в котором герои утверждают собственную позицию. Однако выясняется, что традиционные, казалось бы, для авантюрных произведений элементы переосмысляются: герой не действует и не побеждает, он часто становится игрушкой непознанных сил — современным инвариантом рока. Такое разрушение И. сопоставимо с утратой героем самостоятельности в драме абсурда, авантюрный конфликт превращается в экзистенциальный, миропорядок обнаруживает фантомность.

В новейшей русской драматургии использование И. ведет к экспериментам с конкретными жанровыми и сюжетными моделями организации драматического действия (криминальными, любовными, мелодраматическими и пр.). И. перестает выполнять функции доминанты сюжетной схемы, и становится либо элементом художественного целого, либо условием взаимной деконструкции

“классического” сюжета и “беллетристического”, встроенного в логику постмодернистских тенденций, техники римейка, обращенного “сюжетной стороной к массовой культуре, иронической — к элитарной” (Нефагина, с. 277).

Такова “Чайка” Б. Акунина. Пьеса строится как “перевертыш”—продолжение чеховской “Чайки”: Треплев не застрелился, его убили, расследование проводит Дорн, при этом возможных финалов — разрешений загадки — восемь. И форма детектива оказывается разрушенной, и текст классика предстает “разобраным” на ряд тривиальных ситуаций. Однако детективная И., предполагающая цепочку логических закономерностей, строится на принципе неопределенности, характерной для чеховской драматургии. Случайность и детерминированность отражаются друг в друге, а герой как был в ситуации неопределенности, так и остается.

Следует отметить, что именно чеховские пьесы с их “бессобытийностью” чаще всего провоцируют современных авторов на имплантацию И.: у Д. Бавильского в “Чтении карты на ощупь” ироническая игра с миром Чехова во многом основана на буквализации “пошлых” мелодраматических моментов. Сходные приемы обнаруживаются у В. Сорокина в его “Юбилее” и “Dostoevsky-trip” (последний текст эксплуатирует элементы конспирологической и фантастической сюжетики).

Кроме названных примеров, когда детективная или мелодраматическая И. включается в механизм иронического “конструктора” классических сюжетов, можно назвать и такие пьесы, когда заявка, например, на криминальную И. не реализуется и обнаруживает невозможность логически развить и завершить сюжет “испытания героя”: в “Уличной ласточке” Н. Сакур взаимоотношения всех персонажей развиваются под знаком давнего убийства, но читательское / зрительское ожидание разоблачения не оправдывается, а даже “агрессивные” герои, по сути, оказываются марионеточными. Традиционная формула криминальной тайны не воплощается, хотя для этого имеются все предпосылки. У А. Строганова в пьесе “Терракотовая армия” “зародыши” И. остаются принадлежностью внефабульного материала, “мерцают” только в *речи персонажей*, а основная возможность узнавания (главный герой, бывший знаменитый актер, маскируется под бомжа) иллюзорна, поскольку вместо личности обнаруживается целый веер социальных масок героя, одинаково неподлинных.

В целом использование И. в новейшей драматургии встраивается в общую для “новодраматургии” художественную стратегию проблематизации и переосмысления поступка героя и *драматического конфликта*. Даже в тех пьесах, где выбор персонажа, казалось бы, ориентирован на историчес-

кую или социальную экзотику (например, изображение жизни «низов» — наркоманов, проституток, заключенных и т. д.), актуализирует вероятность появления в *драматическом сюжете* элементов мелодраматизма и авантюрной конфликтности, ожидание читателя / зрителя могут не оправдаться. Причем не оправдываются они и в тех пьесах, где нарратив явно преобладает над зрелищностью (М. Угаров в “Газете “Русский инвалид” за 18 июля...” предлагает иллюзию любовной истории: “роковая” женщина, побег, возвращение и т. д.; однако сама героиня так и не появляется на сцене — фабульное развитие мнимо так же, как и демонстрируемый дореволюционный быт), и в тех произведениях, где внешне действие носит динамичный характер и воспринимается чуть ли не как реанимация социально-психологических сюжетов (например, у В. Дурненкова в пьесе “Супротив человека”, у В. Сигарева в “Семье вурдалака” или в “Терроризме” бр. Пресняковых).

И. как сопряжение событий, вызывающих удовлетворение реципиента динамизмом сюжета (П. Рикер, В. Изер), в новейшей драматургии деформируется, переносится в контекст гротескно-философского (часто — пародийного) драматургического высказывания.

Лит-ра: *Ищук-Фадеева Н.И.* Интрига // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; *Нефагина Г.* Русская проза конца XX века. М., 2003; Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004; *Тюпа В.И.* Интрига. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001; *Anagnorisis* // Encyclopedia Britannica. [Электронный ресурс] М., 2010. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/22338/anagnorisis> (дата обращения 19.12.2010); *Frye N.* Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology. N.Y., 1963.

О.В. Семенецкая, А.В. Сипицкая

Конфликт драматический¹ — противостояние антагонистических сил и норм, столкновение, основанное на “противоречии между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей, служащее источником развития сюжета в драме и обеспечивающее его специфическую структуру” (Тамарченко, с. 104).

К. д. определяется многообразными ситуациями “кризиса частной жизни”, традиционно носящими в драме подчеркнuto публичный характер. Культурно-исторической модификацией “кризиса частной жизни” рубежа последних двух столетий является “кризис идентичности”. Именно он определяет содержание целой эпохи, когда одна иерархическая социокультурная и ментальная системы были перекрыты множеством новых и к тому же конкурирующих друг с другом социальных иерархий (см.: М. Липовецкий, 2005). “Всякий, кто хочет понять современный мир, едва ли достигнет своей цели, не постигнув логики кризиса идентичности” (Хесле, с. 112—113). Для определения специфики К. д. в новейшей драматургии также важно понять, что рефлексия “кризиса идентичности”, художественные репрезентации которого представлены в новейшей драматургии, проясняет характер антропного драматизма не только в современной русской культуре, но и в культуре постмодерна в целом. В философском исследовании этого феномена отмечается: “Социально-культурный смысл понятия кризиса идентичности <...> видится именно в отсутствии очевидного и естественного образа самого себя”, однако “современ-

ный человек не может воспринимать в качестве естественного ни одно из тех мест, которые он занимает в мире и обществе” (Шеманов, с. 26, 25).

Кризис идентичности — одна из наиболее распространенных причин дисгармонии, противоречий между “Я” и “социальным (-и) Я” (а также — “экзистенциальным (-и) Я”, “культурным (-и) Я”, “сущностным (-и) Я” и др.), представленных во многих пьесах современной драматургии.

Проясняя стратегию конфликтности в целом, а также определяя типологию К. д. в новейшей драматургии, стоит учесть феноменологическое положение, согласно которому художественный конфликт (в том числе и К. д.) — “структурная (т.е. смысловая и формальная) категория, ведущая нас вглубь художественного строя произведения или системы произведений”; “эта категория находится в особых соотношениях с <...> уровнями, или слоями, художественной структуры <...>, распространяющимися в определенной плоскости, горизонтально. Конфликт же (если бы его можно было графически представить в системе целого) выстраивается вертикально. Художественный конфликт не остается в довлеющей самой себя сфере (плоскости), но как бы прорезает, пронизывает другие слои <...> конфликт строится так, что вбирает в себя элементы нескольких, многих уровней (например, отражает расстановку персонажей, развитие фабулы, мотивировку поступков; вбираются и элементы из речевого, стилистического уровня: принятые устойчивые приемы описания персонажей и т.д.) <...> За будто бы чисто пространствен-

¹ © Лавлинский С.П., 2011.

ными и “геометрическими” свойствами конфликта скрывается очень важное методологическое свойство: художественный конфликт соотносит и координирует разнообразные элементы в различных плоскостях художественной структуры”. По мысли Ю.В. Манна, конфликт выполняет “ту повторяемость сочетаний, ту вариативность форм и приемов, которую одно время принято было называть доминантой художественного явления и которая на языке более простого, повседневного эстетического обихода определяется как своеобразие художественного явления” (Манн, с. 24—25).

В драматургии рубежа XX—XXI вв. выделяется следующие “доминанты”, репрезентирующие четыре типа идентичности героя:

1) сущностный (эволюционно-видовой, гендерный, национальный) — тип идентичности, который определяет сущность субъекта и не может быть им изменен;

2) социальный (социально-профессиональный, семейно-клановый, национально-территориальный, религиозно-идеологический и др.) — тип идентичности, который задает социум;

3) культурный — тип идентичности субъекта, который задается культурными рамками (прежде всего литературой и кинематографом), историческими и мифологическими кодами;

4) духовный — тип идентичности, определяющий экзистенциальный и метафизический опыт субъекта.

Выделенные типы идентичности соотносятся, в свою очередь, с четырьмя типами К. д. и соответствующими типами героев (поскольку герой, несомненно, главный “носитель” изображаемых в драме кризисных состояний). Названные элементы определяют основу типологии К. д. в новейшей драматургии. Представим ее в виде следующей таблицы.

	Тип героя	Тип конфликта	Репрезентативные тексты
1	"Биографический" субъект, самоопределяющийся в собственной "эго-истории"	Столкновение героя с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)	"Как я съел собаку", "Одновременно" Гришковца, "Не проговоренное" М. Покрасса, "Про мою маму и про меня" Е. Исаевой, "Бедные люди, блин" С. Решетникова
2	Социальный субъект, разоблачающий социум и саморазоблачающийся	Столкновение героя с социальными Другими	"Пластилин" В. Сигарева, "Терроризм", "Изображая жертву" бр. Пресняковых, драматургия-вербатим ("Война молдаван за картонную коробку" А. Родионова, "Бездомные" А. Родионова, М. Курочкина)
3	Субъект, самоопределяющийся через культуру и связанные с ней мифы	Столкновение героя с самим собой как культурным Другим и/или Другими как культурными артефактами и/или носителями "иных", "чужих" ценностей	"Три действия по четырем картинам" В. Дурненкова, "Пленные духи" бр. Пресняковых
4	Субъект, самоопределяющийся прежде всего как Человек (представитель рода человеческого)	Столкновение героя с Другим как Чужим. В качестве Чужого, как правило, выступает Высшее Начало - Бог, Высший Разум и пр.	"Кислород", "Бытие № 2", "Июль" И. Вырыпаева

Чтобы прояснить тип К. д., необходимо эксплицировать доминанту самоопределения героя в каждом конкретном случае. То, что является доминантой в одном типе К. д., может выступать субдоминантой в другом. Так, например, в пьесе Ю. Клавдиева “Пойдем, нас ждет машина” конфликтная доминанта — столкновение мечты геро-

инь провести один день как “стервы, которым плавать на все и на всех”? собственно с теми, кому “что изнасиловать, что убить, что высморкаться — все равно...”. Идентификация девушек в их новой роли (и для самих героинь, и для читателя / зрителя) происходит через отождествление себя с героями боевиков и вестернов — Тельму и Луизу, Бонни

и Клайда и т.п. Попытка определения смысла жизни и объяснения устройства всего мироздания через скандинавскую мифологию (дерево Иггдрозиль, которое в интерпретации героини и есть “человеческий мир”) и изменение этой позиции к финалу пьесы иллюстрируют четвертый тип К. д., но для данной пьесы он будет субдоминантой.

Понимание специфики отношения героя к миропорядку, представленному в драматическом произведении, позволяет отграничить один тип К. д. от другого. В одном случае миропорядок “фонит” на периферии сознания героя, акцент в сюжете сделан на универсальном, всеобщем, и, одновременно, уникальном опыте, позволяющем достичь единения с миром читателя / зрителя (особый тип новодраматической “неосентименталистской” “партиципации”, который требует отдельного исследования). В другом миропорядок захватывает личность, поглощает ее и либо трансформирует героя в одномерное существо, безличную, “бесчувственную” функцию, либо физически уничтожает. В третьем — миропорядок для героя ограничивается его культурной памятью, в которой перемешаны зачастую неотрефлексированные исторические, мифологические, культурные реалии. В четвертом случае герой противопоставляет “неправильному” (“ненормальному”) миропорядку собственное самораскрытие, обличающее несправедливость “всего сущего”.

При первом типе К. д. серия рефлексивно-речевых жестов направлена на восстановление и/или пересоздание собственного Я. Сюжетное развитие здесь полностью подчинено саморефлексии героя.

При типе К. д. — “последовательное испытание социумом” — возможны реализации нескольких драматических ситуаций: “кто-то приходит со стороны и испытывает мир героев” (“Землемер” Н. Коляды, аналогично — “На дне” М. Горького); “герой последовательно исключается из разных социальных институтов и из самой жизни” (Максима из “Пластилина” В. Сигарева отвергают сверстники, выгоняют из школы, убивают насильники); “герои сами испытывают судьбу и подвергают себя опасности” (“Выхода нет” Г. Ахметзяновой, “Пойдем, нас ждет машина” Ю. Клавдиева и др.) Этот тип К. д. характеризуется рассогласованием языковых норм, периферийным положением социального обращения, когда язык демонстрирует исключительно тотальное отчуждение одного героя от другого, столкновение героя с “равно-

душной” и/или “агрессивной” средой.

Третий тип К. д. также имеет свои модификации: “культурные реалии становятся предметом рефлексии и/или игры Автора” (“Три действия по четырем картинам”, “Голубой вагон” В. Дурненкова, “Валентинов день” И. Вырыпаева, “Кухня” М. Курочкина, “Пленные духи” бр. Пресняковых); “культурные реалии используются автором для демонстрации собственных культурологических идей” (драматические римейки, например, “Смерть Ильи Ильича” М. Угарова; “Декабристы, или В поисках Шамбалы” Д. Привалова и др.), либо “для решения личных проблем Автора” (“Павлик — мой бог” Н. Беленицкой); “столкновение “обыденного героя” с “культурным персонажем” (“Лунопат” М. Курочкина) и др.

Четвертый тип К. д. осуществляется в пьесах, где герой противопоставляет “неправильному” (“ненормальному”) миропорядку собственное самораскрытие, обличающее несправедливость “всего сущего”. К. д., развивающийся на основе такой ситуации, включает в себя несколько уровней “мистериального События” (см.: *Мистериальность*): Бог и сфера сакрального в целом — представления людей о Боге и сакральном (расходящиеся с истинными) — Я, разоблачающий эти представления через глумление, юродство — утверждение опровергаемых ранее ценностей, воскрешение объединяющего всех Смысла. Особенно ярко отмеченный К. д. и его рефлексия представлен в “жестоких” пьесах И. Вырыпаева и Ю. Клавдиева.

Лит-ра: Журчева О. Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Новейшая драма рубежа XX—XXI вв.: проблема конфликта. Самара, 2009; Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // НЛО. 2005. № 73; Липовецкий М. Перформансы насилия: “Новая драма” и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89; Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: РГГУ, 2007; Пави П. Конфликт // Пави П. Словарь театра. М., 1991; Тамарченко Н.Д. Конфликт // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986; Хесле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии. 1994. № 10; Шеманов А.Ю. Самоидентификация человека и культура. М., 2007.

И.М. Болотян, С.П. Лавлинский

Другие берега

Галина Коваленко

Эдвард Олби в эпоху победившего постмодернизма

Слава пришла к Олби после постановки “Кто боится Вирджинии Вульф?” на Бродвее. Первые рецензии были скандальными. Суммировала эти отклики статья под названием “Настоящий американец не поведет жену на этот спектакль”. Номинированная на премию Пулитцера пьеса ее не получила, поскольку, по мнению жюри, она оскорбляла нравственность. Однако вдумчивые критики и публика приняли пьесу, и ныне она принадлежит к классике XX века, хотя баталии вокруг нее не затихали почти три десятка лет.

Спустя сорок лет Олби написал пьесу, также вызвавшую скандал, однако скоро затихший — коренным образом изменились времена и нравы.

10 марта 2002 года в нью-йоркском Golden Theatre состоялась премьера “Коза, или кто такая Сильвия?”, на которую откликнулись все серьезные газеты восторженными рецензиями. Однако лишь один критик обратил внимание на название пьесы, справедливо отметив, что с определенного места абсурдистская пьеса напоминает, что трагедия родилась на Дионисийских играх и означает “песнь козла”. Этот же критик был единственным, обратившим внимание на то, что в название вынесена цитата из Шекспира без указания ее источника¹.

Цитата взята Олби из пасторальной песни из комедии Шекспира “Два веронца”, которая начинается вопросом: “Who is Sylvia?” Песню исполняют музыканты, нанятые Протеем, и обращена она к возлюбленной его лучшего друга Валентина. Шекспиру не было свойственно давать значащие имена, и Протей — единственное исключение, не считая комических персонажей слуг или шутов. Протей, носящий имя мифологического персонажа, постоянно меняющего свой облик, нарушает верность в любви и дружбе, стремясь завоевать сердце Сильвии. Его первым шагом становится любовная песня, которая исполняется перед дворцом Сильвии. Как и подобает в комедии, после испытаний, выпавших на долю влюбленных, все заканчивается благополучно.

Герой пьесы Олби — преуспевающий архитектор Мартин. Лауреат престижной премии (в пьесе премия — почти аналог Нобелевской) за проект города будущего, который будет возведен среди девственной природы. Мартин — образцовый семьянин. За двадцать два года супружеской жизни ни разу не изменил жене, которую искренне любит. Он обладает юмором настолько, что с добродушной насмешкой от-

носится к вымышленной или действительной нетрадиционной ориентации сына-подростка. Ему только что исполнилось пятьдесят, и, возможно, происходящее с ним знаменует кризис возраста: “Земную жизнь пройдя до середины, я очутился в сумрачном лесу”. У него появилась тайна. Однажды увидев на вершине холма пригорода изящную козу с бездонными глазами, он полюбил ее, назвав Сильвией. Олби — мастер провокаций, и это его очередная провокация. В действительности пьеса — притча о потерях, которые все чаще несет человек.

Первой тайну Мартин открывает жене, которая пропускает это абсурдное признание мимо ушей — она спешит в парикмахерскую. Тайна его мучает, вызывает жгучий стыд, и он делится ею с лучшим другом Россом. Тот не в состоянии понять происходящее с другом и считает своим долгом сообщить об этом жене Мартина, что приводит к скандалу с трагическими последствиями. Жена задает вопрос, почему он назвал козу Сильвией, и сама же отвечает, переиначив песню из “Двух веронцев”.

В комедии Шекспира музыканты поют:

“Кто Сильвия? И чем она
Всех пастушков пленила?
Умна, прекрасна и нежна...”

(Акт IV, сцена 1, перевод В. Левика.)

Разъяренная женщина зло пародирует:

“Кто Сильвия? И чем она
Козлов наших пленила?”

Цитата, вынесенная Олби в заглавие пьесы, имплицитна и может быть узнана преимущественно специалистами. Они же могут оценить ее дальнейшее пародийное использование. Укороченная цитата, вынесенная в название пьесы, и более полная, приведенная почти в финале пьесы, является раскавыченной цитатой, или, как принято называть подобное явление на постмодернистском лексиконе, “скрытой формой интертекстуальности”. Имеет ли значение то, что Олби цитирует именно

¹ Sommers M. “Goat” Underscores Creature Comfort. New Jersey Star Ledger. November 3, 2002.

эту комедию Шекспира? По большому счету нет, хотя при пристальном подходе к тексту Олби можно сопоставить Мартина с Валентином, а Росса — с предателем Протеем. В таком случае прелестной шекспировской Сильвии будет соответствовать коза, пробудившая душу Мартина при первой случайной встрече:

“Я остановился, вокруг были поля и сады, в которых зрели плоды. И я увидел ее... увидел ее глаза — она смотрела на меня и... что-то во мне перевернулось... она смотрела на меня такими глазами и... я расплакался. Никогда не встречал я такого выражения глаз... В ее взгляде были чистота... доверие... невинность: какая-то бесхитрость... между нами что-то возникло, знаешь, это было прозрение”¹.

Откровение Мартина вполне соответствует пылкому чувству Валентина:

“А Сильвия и я — одно и то же.
В изгнании от Сильвии моей
От самого себя я буду изгнан,
Не это ли — смертельное изгнание!
Без Сильвии ярчайший свет — не свет,
И радость мне без Сильвии — не радость”.

(Акт III, сцена 1.)

Протея, в отличие от других персонажей, немедленно раскусил его слуга Ланс: “...мой хозяин в некотором роде негодай” (там же).

В комедии Шекспира все в конце концов улаживается. Предательство Протея прощается и его возлюбленной, и другом. Как отмечает А.А. Аникст, в прощении проявляются особенности ренессансного мировоззрения: “Высшая человеческая добродетель усматривается не в том, чтобы быть моральным (так думали пуритане), а в том, чтобы следовать своей природе, стремлениям ума и сердца. Вот почему Валентин и Джулия оказываются в состоянии простить неверность Протею, как только он изъявляет желание признать свою неправоту”².

Ничего подобно не происходит и не может произойти ни между Мартином и его семьей, ни между ним и предателем — другом. Если обратиться к лекциям о Шекспире У.Х. Одена, который интерпретирует Шекспира не с исторической, но современной позиции, построенной на философии экзистенциализма, то ситуация пьесы Олби во многом проясняется. Оден отбрасывает ренессансную философию и видит смысл “Двух веронцев” в самопознании.

Опираясь на “Деяния любви” Серена Кьеркегора, он приходит к выводу: “Человек должен позволить, чтобы его простили. Он обязан, во-первых, рассказать о случившемся; во-вторых, признать, что была нанесена обида; в третьих, раскаяться и, следовательно, взять на себя личную ответственность. Безвиновному простить легче, чем виновному признать вину и принять прощение. Часто примирение не удается потому, что обе стороны готовы простить, но ни одна не готова снести прощения”³. Это случай пьесы Олби.

Предложенная аллюзия пьесы Олби с “Двумя веронцами” демонстрирует провозглашенную Р. Бартом “смерть Автора”, ибо, как он полагает, “в многомерном письме все приходится распутывать, но расшифровывать нечего”⁴.

Смерть Шекспира в пьесе Олби безусловна, поскольку эта параллель никакой роли не играет ни при чтении, ни при постановке пьесы, разве что, как поэтически пишет Барт, вспыхнут “зарницы, нечаянные всполохи бесконечных возможностей языка”⁵.

В пьесе Олби интертекстуальность иного рода. Если использовать метод Барта “распутывать, но не расшифровывать”, то в пьесе обнаруживается близость к философии трансцендентализма американских романтиков Г. Торо и Р. Эмерсона.

Олби строит основной конфликт пьесы на ощущении героем механистичности его жизни, отрыве от природы и, как следствие, — отсутствии естественных чувств и отношений. Ощущения героя подсознательны, хотя как архитектор он воплощает эти подсознательные желания в своем проекте. Встреча с Сильвией, перевернувшая жизнь Мартина, заставляет его понять, что вне проекта, вне будущего строительства он никогда не будет понят. Его внутренний взор обращен к этике и философии Эмерсона и Торо. В первом эссе цикла “Природа” Эмерсон писал: “Природа рождает в человеке чувство прекрасного и нравственного, чтобы душа могла утолить жажду красоты”⁶.

Торо призывает к сближению с природой, помогающей постигнуть таинства религии. В “Неделе на Конкорде и Мерримак” он пишет о своем наблюдении за фермером, уходящим рыбу. Для фермера это “не забава, не средство

¹ *Albee Ed. The Goat or Who is Sylvia* & N.Y., 2003. P.P. 80—82

² *Аникст А.* Примечания к “Двум веронцам”. Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. М., 1958. С. 78

³ *Оден У.Х.* Лекции о Шекспире. М., 2008. С. 67. Перевод М. Дадына.

⁴ *Барт Р.* Смерть Автора. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 389. Перевод С.Н. Зенкина.

⁵ *Барт Р.* Текст (теория текста) // *Encyclopedia universalis*. Цит. по: *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. История и теория. Типология. Поэтика. М., ЛКИ, 2008. С. 76. Перевод с французского Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Нарумова

⁶ *Emerson R.W.* Nature. Complete Works (Riverside Edition). Boston, 1883, v. 1. P. 29.

к жизни, но особого рода священнодействие, удаление от мира, подобное чтению Библии стариками”¹. Вчитываясь в пьесу, нельзя не увидеть в ней связь с доктриной Эмерсона об индивидуализме, раскрывающем безмерные возможности личности, о доверии к самому себе. Мартин — индивидуалист, вписавшийся в общество, но скрывающий даже от самых близких ему, жены и сына, свои действительно безмерные возможности. Невостребованные ни семьей, ни обществом, они выплескиваются самым парадоксальным образом, если угодно, вытесняются жизненными обстоятельствами: он несчастлив и одинок, в чем не отдавал прежде себе отчета. Сильвия воплощает для него то, к чему он стремился, что вылилось в его проект города, — стремление к тесному общению с природой. Отчетливо проступает рифма с философией Торо. В самой его известной книге “Уолден, или Жизнь в лесу” он писал о том, что слушал голоса леса, наблюдал за растениями и животными: “Эти часы нельзя вычесть из моей жизни, напротив, они были дарованы мне сверх отпущенного времени”².

Коza превращается в многоуровневую метафору, отсылая к философии трансцендентализма. Имплицитная интертекстуальность определяет уровни этой метафоры, раскрывающей проблемы современной жизни — от несвободы поступков, ведущих к насилию над собой, до стремления к самоидентификации, которая для большинства невозможна в силу личных и общественных причин.

В финале Олби соединяет традиции театра жестокости Антонена Арто и театра абсурда. Жена Мартина неожиданно покидает дом и возвращается с убитой ею окровавленной козой и окровавленными руками.

Этот жестокий акт одновременно комичен. Покончено с соперницей. Разрушена преграда, разделяющая ее с мужем. Но это всего лишь иллюзия. Мартин в отчаянии признается: “Почему никто не может меня понять... я один... абсолютно один”³.

Если сравнить финал этой пьесы с финалом “Кто боится Вирджинии Вульф?”, то явственно ощущается разница между XX и XXI веком. Финал пьесы начала 60-х открыт. После ночи страшных признаний и расставания с иллюзиями муж пытается успокоить жену привычной песенкой, прежде столь веселившей их обоих: “Кто боится Вирджинии Вульф? Кто боится Вирджинии Вульф?” В последних строках пьесы жена сознается, что она боится. Ее признание говорит о том, что стена непонима-

ния друг друга начинает отступать, но будет ли она разрушена до конца? В пьесе начала XXI века в семье навсегда воцаряется одиночество. В одной из первых сцен Мартин, одолеваемый недобрыми предчувствиями, серьезно отвечает, что шум исходит не от посудомоечной машины — это поступь Эвменид, с облегчением заметив, что после выключения машины шум прекратился: следовательно, это не Эвмениды — они бы не остановили свою поступь⁴. Отсылка к богиням мщения воспринимается Россом как шутка. Однако образ старух со змеями вместо волос или, в более позднем варианте, в виде крылатых дев-охотниц с факелами и змеями в руках предсказывает трагическое развитие событий. Мартин изначально — вопреки бурлескному травестированию, заложенному в названии пьесы, — трагический герой.

Пьеса обладает двойным эффектом: реалистически изображенная семья с типичными проблемами одновременно и парабол, расшифровка которой зависит от читателя, критика, режиссера, зрителя.

Любовь героя к Сильвии — иллюзия, бегство от опустыленной действительности, попытка возврата к прежним ценностям, генетически заложенным в человеке. Эпатирующий ход Олби обостряет проблему, соединив реалии внешней жизни героя с душевной болью, воплощенной метафорически. Условия жизни, диктуемые современной цивилизацией, привели к унификации личности, пытающейся по мере своих сил протестовать. Но человека, принявшего условия игры, то есть вписавшегося в общество и вдруг восставшего против сложившейся жизненной ситуации, которая со стороны выглядит блестящей, неминуемо ждет поражение. Это ощущает Мартин, ища спасения в общении с природой в надежде избежать этого поражения. Но Эвмениды его настигают. В современной абсурдистской пьесе внятно слышатся, по образному определению Барта, “какие-то голоса *издалека*”; это и есть культурные коды: их происхождение “затеряно” в непроницаемой перспективе *уже написанного*, и потому, переплетаясь между собой, они лишают происхождения само высказывание: вот это-то скопление голосов (кодов) и становится письмом”⁵. Читатель, почувствовавший или угадавший “голоса издалека”, несомненно, получает удовольствие от текста.

При постановке пьесы рождается сценический текст, всегда отличающийся от первоисточника и зависящий от мастерства и культуры режиссера.

¹ *Thoreau H. A Week on the Concord and Merrimac Rivers. The Camelot Series. L., Toronto, n. d. P. 316.*

² *Toro G. Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1962. С. 170. Перевод З. Александровой.*

³ *Albee Ed. The Goat or Who is Sylvia? P. 109.*

⁴ *Ibidem. P. 22.*

⁵ *Барм P. S/Z. М., 1994. С. 33. Перевод Г.К. Косикова и В.П. Мурат.*

Обратимся к двум театральным интерпретациям пьесы Олби. Мировая премьера состоялась в Нью-Йорке в 2002 году, вызвав большую прессу. Наиболее точная и выразительная рецензия на спектакль констатировала: «Сначала нас охватывает неодолимый смех. Почему? Пьеса о том, как мужчина влюбился в козу. Это чистая правда. Да, да, человек любит козу. У него роман с козой. (В подлиннике *a man in love with goat*. — Г. К.). Идея абсурдна, оскорбительна, мерзка. Но, отсмеявшись, понимаешь <...> обнажены корни человеческой деструктивности <...> изоляция человека в мире <...> и в то же время это пародия на стандарты посредственной драмы»¹. Критик Чарльз Ишервуд дает длинное название своей рецензии «Пуллман придает величие пьесе. Любовная история». Иными словами, название соединяет в себе идеи критика о пьесе как трагедии и одновременно как пародии на жанровые стандарты. Критик дает точную оценку спектакля в постановке Дэвида Эсбьернсона и исполнителя роли Мартина Билла Пуллмана.

Эсбьернсон — один из ведущих театральных режиссеров США, поставивший такие известные спектакли, как «Ангелы Америки» Тони Кушнера и «Три высокие женщины» Олби. Он ставил и Шекспира. В «Козе» он блестяще воплотил прежде всего комическую стихию, что отмечено во всех рецензиях, как и мастерство Билла Пуллмана, который придал высокий смысл всему происходящему благодаря тому, что в комедийные ситуации, не микшируя их, он вносил величие истинной любви, тем самым уравновешивая комизм и трагизм происходящего.

Однако английский спектакль 2004 года в *The Almeida Theatre* более точно выражает идеи Олби. Спектакль поставлен известным режиссером Энтони Пейджем, ставившим в разное время Осборна, Беккета, Пинтера, Шекспира. Значительную роль сыграло восприятие английской публикой спектакля. Взрывы смеха возникали постоянно. Однако Мартин (Джонатан Прайс), не встречая понимания в семье и у друга, был понят зрителями, ощущающими его жизненные тяготы и одиночество. Казалось бы, возвращение в финале жены Мартина (Кейт Фейи) с муляжем окровавленной козы-соперницы должен был вызвать гомерический хохот, как это было в американском спектакле. Но в зале воцарилась тишина, свидетельствующая о растерянности зрителей, стремлении понять и даже принять странность героя — такое отчаяние застыло на лице Мартина. Круг одиночества замкнулся навеки. Торжество на лице жены сменялось скорбью,

непутевый сын-подросток (Эдди Ремейн) согнулся под тяжестью родительской беды.

К премьере английского спектакля Олби написал эссе для буклета. Не без иронии он заметил, что при желании пьесу можно воспринимать как сюжет о скотоложстве, но в действительности пьеса «о любви и потерях, границах терпимости, о том, кто мы есть на самом деле»².

В конечном итоге, изощренного абсурдиста Олби волнуют извечные проблемы классической литературы в эпоху постмодернизма, укрупнившего проблему самоидентификации, ныне потерянной в нашем мире, в котором цивилизация убивает человеческое начало.

Судьба пьесы отличается от судьбы спектакля. Не часто зритель, посмотрев пьесу, становится ее читателем. Барт именуется читателя антигероем, получающим или не получающим удовольствие от текста. В первом случае «древний библейский миф вновь возвращается к нам: отныне смешение языков уже не является наказанием, субъект обретает возможность наслаждаться самим фактом сосуществования различных языков, работающих бок о бок: текст-удовольствие — это счастливый Вавилон»³.

Получивший удовольствие от текста, читатель (антигерой) идет на спектакль, могущий разрушить удовольствие. Абсолютное удовольствие от спектакля, если знакома пьеса, невозможно уже потому, что читатель, ставший зрителем, сталкивается с иным прочтением текста, которое он может принять при условии, если сценический текст позволяет ощутить пространство идей и глубины, заложенные в тексте. Это происходит, если режиссер — соавтор драматурга, сумевший перевести текст в сценическое пространство, в котором актеры воплощают замысел драматурга во всей полноте. Режиссер становится не только проводником авторских идей, но и заложенных в пьесе культурных кодов, что встречается далеко не всегда.

Чтобы получать удовольствие от чтения или спектакля (в данном случае речь идет о пьесе Олби «Коза, или Кто такая Сильвия?»), есть ли необходимость в узнавании скрытой (имплицитной) цитаты из Шекспира, соотношение первого слова названия пьесы с происхождением трагедии, а идеи пьесы — с философией Торо и Эмерсона? В этом нет необходимости. Культурные коды, заложенные в пьесе, читатель или зритель воспринимает на глубинном, возможно подсознательном уровне, благодаря интертекстуальности, одному из знаков постмодернизма, дающей возможность более точного восприятия заложенных Олби смыслов.

¹ *Isherwood Chr.* Pullman Brings Dignity to Goat. Love story. Variety. /3/10/02.

² *Albee Ed.* About This Goat. Programme. P. 2.

³ *Барт П.* Удовольствие от текста. Избранные работы. С. 462—463. Перевод Г.К. Косикова.



Те, кто порой открывает бумажную версию справочника “Театральная Россия” или, будучи продвинутым, заглядывает в виртуальный вариант того же справочника, бывают приятно поражены: фестивалей-то всяких все больше и больше!

Еще больше радует иное: среди этих смотров немало тех, что возникли еще в раннюю перестройку (а то и до нее, прямо сдвигая древность — из “раньше времени”, иной страны и другого “госрежима”). Часть этих фестивалей придумана народившимися тогда новыми театрами-студиями. Вот такой театр, ныне яркая “звездочка” на столичном сценическом небосклоне, — московский драматический театр “На Перовской” в начале этого лета провел IX московский международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм “Славянский венец”.

Когда два десятка лет назад Кирилл Панченко, худрук театра “На Перовской”, и его директор Андрей Панченко задумывали этот смотр, их идея (как и многих тогдашних новоявленных сценических смотров “малых форм”) подчеркивала экспериментальность, поиск новых путей и форм театрального действия именно в малых игровых пространствах. Тогда, особенно на постсоветском пространстве, опрокидывание замшелых канонов связывалось в массовом театральном сознании с малой сценой. Там — возможность предельной интимности художественного общения, когда актеры и зрители — глаза в глаза и когда думалось, что принципиально важно доказать: большой

“Славянский венец” в 2011 году

стиль и большая идея не противоречат малому пространству камерной сцены. С той поры не только многие участники первых “Славянских венцов” стали признанными “звездами” и “столпами” текущего театрального процесса, но и в самом процессе заметно перераспределились объемы и масштабы отдельных его ручейков и потоков. Возникло стойкое (и неопознано-необъяснимое любими толкованиями) понятие “фестивальный спектакль”. Образовались большие, отблескивающие гламуром постановки-“блокбастеры” для массовой публики со все более явными (но все равно все более сомнительными) попытками перенести на сцену приемы киноэкизна и телесериалов. Повсеместно расплодилось совсем уж гламурно ориентированные на устойчивый долгий прокат многотиражные как бы мюзиклы... А “малые формы” впитали в себя все: и почти салонные ретро-психологические постановки; опыты нового политтеатра; утверждение нового взгляда на классику и яростное “спасение классической традиции”; демонстрацию “внесловесных” возможностей движущегося театра и “театра вещей”, а также — в контрапункт им — “театра читок”, когда все опирается только на слово. И, ко всему прочему, малые сцены и малые пространства гораздо активнее, чем стационарные репертуарные театры — по крайней мере у нас — пытаются освоить новую драматургию.

Вот почти все эти направления, включая взаимоотношения с новыми пьесами, были представлены на IX фестивале “Славянский ве-

нец-2011”.

В притеатральной скверике замруководителя Департамента культуры Москвы Андрей Евгеньевич Порватов торжественно открыл не только фестиваль, но и памятник “Театр и Город” скульптора Дмитрия Кукколоса. А вниманию зрителей и международного жюри были представлены двенадцать спектаклей из трех стран. Хотя из-за финансовых сложностей, к сожалению, не смогли приехать Львовский академический молодежный театр им. Л. Курбаса и театр “Крушевачко Позорище” из Сербии, программа смотра оказалась достаточно содержательной, пусть и не все показанные постановки были равноценны. И, что по-своему приятно, основные призы были присуждены работам на основе современной драматургии.

Приз за лучшую режиссуру вручен Михаилу Егорову за спектакль “Убийца” (“Театр.doc”, Москва) по пьесе А. Молчанова. Эта ироничная современная притча о поисках Бога, истины и любви пользуется все большим успехом на российских сценах¹.

Приз за лучший спектакль — “Красавице из Линнейна” по М. Мак-Донаху² (постановка Сергея Федотова, театр “У Моста”, Пермь), а исполнитель главной роли в этом спектакле Иван Маленьких назван лучшим актером фестиваля.

Спецприз жюри “За подлинно гуманистический взгляд на актуальные проблемы человеческих взаимоотношений на основе современной драматургии” вручен спектаклю “Саня, Ваня, с ними Римас” (Мозырский драматический театр им. И. Мележа, Беларусь)

Окончание на стр. 249

¹ Опубликовано в «Современной драматургии» в № 4, 2007 г.

² Там же, № 4, 2000 г.

История. Библиография

Год Италии в Российской Федерации

Вопросы без ответов

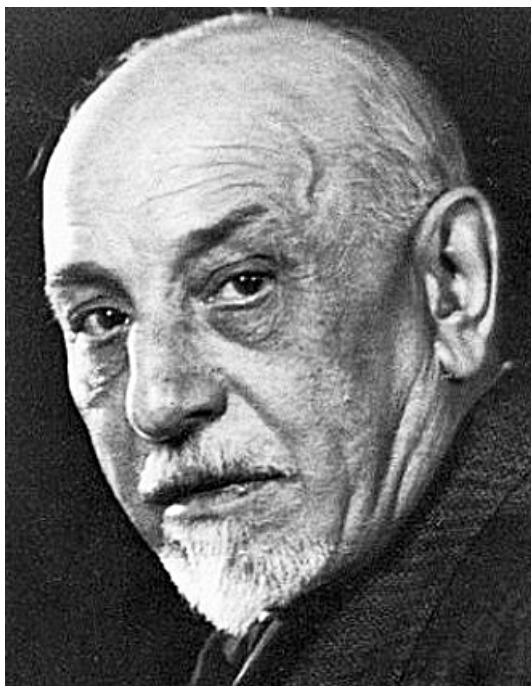
Луиджи Пиранделло (1867—1936) — один из основоположников интеллектуального театра XX века, известен у нас как прозаик и драматург. На русский язык переводились его романы и множество новелл. Что касается пьес знаменитого итальянца, многие из них также могут быть знакомы нашим читателям. Существует два драматургических сборника на русском. Первый, под названием “Обнаженные маски”,

вышел в 1932 году в издательстве “Academia” в Ленинграде, второй — в 1960 году в издательстве “Искусство” в Москве (серия “Библиотека драматурга”). Более поздние переводы публиковались в журналах “Театр” и “Современная драматургия”¹.

Из сорока с лишним пьес Пиранделло у нас опубликовано не менее пятнадцати. Как точнее выразиться: “всего” пятнадцать или “целых”? Ясно одно — отечественная режиссура не может пока преодолеть границу недопонимания эстетики и философии итальянского классика. Исключение, пожалуй, составляет пьеса 1921 года “Шестеро персонажей в поисках автора”. Ее откровенная экспериментальность оказалась близка студийно настроенным выпускникам театральных школ в разные десятилетия — и мхатовской, и вахтанговской, и студентам одного из режиссерских курсов Анатолия Васильева. Было предпринято и несколько попыток серьезной сценической интерпретации пиранделловского “Генриха IV” (в том числе Малым театром несколько лет назад).

Пьесы Пиранделло редко фигурируют на российской афише. А когда театры все же берутся за их постановку, происходит, как правило, пу-

таница: его “комедии” или “трагедии” становятся очередным поводом для “развлекаловки” или для всегда пользующейся спросом мелодрамы, а то и вовсе превращаются в детективную продукцию. Типичная для этих пьес запутанность, витиеватость сюжетов — обманчива. Это свидетельствует в первую очередь не о том, что на самом деле происходит с героями, а о том, скорее, что думает драматург по поводу эволю-



ции своих персонажей. Даже сам участник событий на глазах у зрителей перестает понимать, осознавать, где реальность, а где вымысел в изложенной им самой истории, где его собственное, истинное лицо, а где вынужденная или навязанная ему маска, не только социальная, но и морально-этическая, психологическая. К диалогам и монологам пьес Пиранделло нельзя подходить с привычными мерками. И лишь приверженностью писателя к релятивизму его парадоксы не объяснишь.

Вот что писал о пиранделловском персонаже исследователь европей-

ской драмы XX века Б. Зингерман: “Мало того, что об одном и том же событии один рассказывает совсем иначе, чем другой, каждый еще и сам оценивает случившееся различно — от своего собственного имени и от имени персонажа, которого играет в обществе. И более того, приходится говорить об одном и том же неоднократно, потому что в жизни у каждого несколько масок: коммерсанта, почтенного отца семейства, здравомыслящего философа. Когда там доберешься до сущности человека, да и сохранилась ли она еще...” И далее, формулируя отличие итальянского реформатора от его предшественников Ибсена и Чехова, автор исследования отмечает, что если в их

¹ См.: “Патент”: “Театр”, № 5, 1986 г.; “Буду такой, как ты хочешь”: “Театр”, № 10, 1992 г.; “Человек, зверь и добродетель”: “Современная драматургия”, № 2, 1994 г.

драме “показано было, как заурядная обыденность ограничивает личность”, то в драме Пиранделло “зафиксирован новый этап исторического развития (связанный с зарождением фашизма), когда человек на наших глазах расстается со своей индивидуальностью, не вынеся бремени собственной личности”¹.

Пьеса, которую мы предлагаем вашему вниманию на этот раз, принадлежит к позднему периоду творчества Пиранделло. Она была написана в 1933 году и поставлена в Италии 7 ноября того же года в муниципальном “Театро дель Казино” города Сан-Ремо (см. обложку этого номера. — *Ред.*), а еще раньше, 20 сентября того же года ее постановка была осуществлена театром “Одеон” (Буэнос-Айрес, Аргентина) на испанском языке.

Пьеса автобиографична, в центре ее уже весьма пожилой знаменитый литератор, отчаянно сопротивляющийся агрессивным попыткам окружающих (почитателей, родственников, издателя, любимой женщины, представителей официальных организаций) превратить его в памятник, в мумию классика. Но он как раз не желает

расстаться “со своей индивидуальностью, не вынеся бремени собственной личности”. “Нечто подобное происходило и с самим Пиранделло в действительности, — констатирует автор книги о его жизни и творчестве М. Молодцова, — когда его избирали в Академию (муссолиниевскую академию. — *Г.Х.*) и, воздавая почести, недвусмысленно намекали писателю, что считают его музейным экспонатом, а не современным художником. <...> Душная атмосфера обескровленного, нетворческого отношения к искусству, пустыня, где вместо свежего глотка живой воды герою подносят горькую чашу безрадостной славы — такова обстановка пьесы”².

Но настоящая всемирная слава Пиранделло была прижизненной (в 1934 году он удостоен Нобелевской премии), и живой интерес к нему продолжается. Его ставят, о нем пишут. Однако уникальный творческий метод драматурга до сих пор до конца не разгадан нашими практиками театра. Надеемся, знакомство с еще одной пиранделловской пьесой станет поводом вспомнить и о других, переведенных на русский язык и опубликованных ранее.

Галина Холодова

¹ Б. Зингерман. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. С. 216—217.

² М. Молодцова. Луиджи Пиранделло. М., 1982. С. 192—193.

Галина Холодова

Арлекин и другие

Старинные итальянские “маски” и русский театральный авангард: из века XVI в век XX

В многовековом культурном пространстве Италии и России множество точек соприкосновения и взаимовлияний. Та, о которой пойдет речь, — одна из самых значительных и плодотворных.

Первые представления в России о том, что такое профессиональный театр, связаны с выступлениями итальянской труппы *commedia dell'arte* при дворе Анны Иоанновны в начале 30-х годов XVIII века. И случилось так, что принципы именно этого старинного театра итальянских комедиантов (иначе — комедии масок и импровизации) легли в основу теорий и практик российских театральных лидеров первых двух десятилетий XX века, существенно повлиявших на эволюцию мировой театральной мысли и театральной поэтики. Достаточно назвать Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Евг. Вахтангова... Они были несхожи между собой, и ими избирались разные пути сближения или пересечения с *commedia dell'arte* как с явлением весьма многогранным, рожденным в эпоху итальянского Возрождения и просуществовавшим более двух столетий. Во времена русского Серебряного века художников привлекала, может быть прежде всего, эстетская составляющая: культ стилизаторства, тяга к традиционализму, идея театра как такового, театра в театре, или “театра для себя”, как выражался известный теоретик той поры Н. Евреинов (основавший в 1907 году Старинный театр в Петербурге).

Не менее притягательным становился тогда и площадной оппозиционный дух народной итальянской комедии. Если набор персонажей там всегда один и тот же, жестко зафиксирован (северный квартет неизменно состоял из “масок” Панталоне, Доктора, Бригеллы и Арлекина, а южный — из Пульчинеллы, Скарамуччи, Ковьеллы и Тартальи; не обходилось и без двух влюбленных без масок), то текстовая основа всегда импровизированная, детерминирована лишь сюжетным каркасом сценария, не подвластна цензурированию. Эти особенности комедии масок располагали к иронии, к сатире, к свободе самовыражения — собственно, как и было когда-то на итальянских подмостках XVI века в пору расцвета *commedia dell'arte* и позже, во времена ее кочевничества по странам Европы.

Ученик и исследователь Мейерхольда А.В. Февральский в комментариях к двухтомнику мейерхольдовских архивных материалов отмечал, что влечение режиссера “к народным театрам прошлого, и в частности, к итальянской комедии

масок, имело не только эстетические предпосылки, но и социальную направленность”, хотя поначалу “она еще не сознавалась отчетливо”¹. Немало было и посредников влияния *commedia dell'arte* в России первых десятилетий XX века: в зависимости от стилистических пристрастий, от театральных концепций. В статье “Балаган” Мейерхольд, постановщик “Балаганчика” А. Блока (1906 г.) и исполнитель в нем роли Пьеро, рассуждал: “Гротеск бывает не только комическим... но и трагическим, каким мы его знали в рисунках Гойи, в страшных рассказах Эдгара По и, главным образом, конечно, у Э.-Т.-А. Гофмана”². Сам Гофман, как известно, очаровывался не своим испанским современником, а французским предшественником Гойи, графиком Ж. Калло, который свои трагические “каприччи” создавал еще в XVII веке, а живя много лет во Флоренции при дворце Медичи, увлекался масками итальянской комедии, изображая их то в изящно-светской манере, то в мистическо-гротесковом ключе. Немецкий романтик начала XIX века не случайно использовал псевдоним Доктор Дапертутто, который унаследовал Мейерхольд, выпускавший журнал “Любовь к трем апельсинам”, также не случайно “одолив” у Карло Гоцци название его фьябы (сказки). Конечно, одним из самых влиятельных образцов для подражания был в России первых десятилетий прошлого века этот знаменитый венецианский апологет *commedia dell'arte*, по-своему отстаивающий в театральных сказках ее права на излете ее существования, в непримиримой борьбе с бытоподобием в пьесах не менее знаменитого своего земляка и тезки Карло Гольдони. Таиров, отвергая вслед за Мейерхольдом натуралистический театр за то, что он находится в плену у литературы, не принимал и условный театр, тоже не вполне свободный от нее. В поисках своего синтетического театра Таиров углубляется в изучение древнеримской пантомимы. В “Записках режиссера” он пишет о том, что для слияния воедино элементов “арлекинады, трагедии, оперетки, пантомимы и цирка, преломив их сквозь современную душу актера и близкий ему творческий ритм, нет соответственных пьес в существующей драматической литературе (Гоцци для этой цели оказался слишком прими-

¹ В.Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. М., 1968. С. 321.

² Там же. С. 207.

тивен)”. Камерный театр Таирова выбирает в 1921 году сказку Гофмана “Принцесса Брамбилла”. “В его необузданной фантастике, — признается режиссер, — мы находим богатый материал, ритмически созвучный нашим действительным устремлениям”¹. Проходит всего год, и Вахтангов все перечисленные выше таировские “элементы” находит у Гоцци и делает на материале одной старой фьябы много самобытных и неожиданных открытий. В 1922 году он ставит свой великий и последний спектакль “Принцесса Турандот”.

П. Марков тогда писал: “Театр двадцать второго года отдал в распоряжение постановщика “Турандот” все свои достижения и посвятил его во все свои задачи, и неожиданно то, что вызывало ропот и отпор в ряде других спектаклей, что казалось неприемлемым, враждебным, чрезмерно дерзким и вызывающим на других сценах, в “Турандот” было воспринято зрителем как законная и неизбежная форма спектакля, как естественная и логически оправданная необходимость”². Статья критика «“Принцесса Турандот” и современный театр» была написана для книги, посвященной спектаклю.

Эта книга передо мной. Она вышла в 1923 году вскоре после премьеры “Турандот” и смерти ее создателя. Это поразительное раритетное издание состоит из уймы фотографий спектакля, цветных эскизов декораций художника Игн. Нивинского, увлеченного в тот период кубистическим футуризмом, его эскизов всех “масок” спектакля. Каждая цветная вклейка бережно прикрыта полупрозрачной папиросной бумагой. Здесь опубликован и перевод сказки Гоцци, и нотная партитура музыки к спектаклю. Кроме того — подробное описание истории создания Вахтанговым “Принцессы Турандот”, несколько эссе... В книге двести двадцать две страницы, не считая вклеек, формат — 25 на 34. Органичное сочетание информационного, аналитического и чувственного полей. Книга сама является произведением искусства. А кроме того, памятником спектаклю, а может быть — Гоцци в России и российскому воплощению его мечты о возрождении *commedia dell’arte*.

Трудно было порой определить, что первично — театральное бытие или театроведческое сознание, конкретное изучение итальянской комедии XVI века или разного рода размышления по поводу нее. В 1914 году в Петербурге вышла исследовательская книга К. Миклашевского “La *commedia dell’arte*, или Театр итальянских комедиантов в

XVI, XVII и XVIII столетии”, автор которой, как писал рецензент “Театра и искусства”, “не углубляется в литературные толкования и филологическую схоластику и остается на широкой позиции истинно театрального исследования”³. В том же 1914 году в Москве открывается студия на Бородинской улице под руководством Мейерхольда, надевшего на время маску Доктора Дапертутто, студия при непосредственном участии Вл. Соловьева, который практикует там “сценический” метод изучения *commedia dell’arte*, сущность которого заключается в воссоздании и реконструкции “театра масок”⁴.

Очевидна диалектическая связь исторического, теоретического и практического постижения этого явления, одного из самых значительных в истории театра. Так, с одной стороны, статьи Дживелегова, посвященные *commedia dell’arte*, напечатанные в “Жизни искусства” за 1921—1922 годы, явились безусловно результатом творческих исканий первых двух десятилетий XX века: и соавторства Мейерхольда с Блоком, который в своей драме “следует традиции итальянских народных комедий”⁵; и увлечений Таирова, который “заставил с интересом смотреть в сотый раз коломбин и арлекинов”⁶; и опытов Левшиной и Быкова в театре “Семперанте”, открытого с 1917 года (а позже — студии Мчедлова в 1921 году), в представлении которых “импровизация — свободное творчество в области слова в момент спектакля — столь прославившая итальянский театр и исчезающая на целые века из мирового театра, могла возникнуть лишь в ту эпоху, когда за театром вновь была признана самодовлеющая ценность”⁷; и спектаклей “Фабрики эксцентрического актера” (ФЭКС), участники которых заявляли, что “характеры новых людей они будут создавать методом импровизации”, “самые же образы должны создаваться на манер масок итальянской *commedia dell’arte*, в результате чего вместо реальных героев на сцену должны быть выведены “примитивные, гиперболизированные определенности характера”, иными словами — маски”⁸; и практика театра Пролеткульта, которую П.М. Керженцев, считавший, что “*commedia dell’arte* имеет все основания возродиться сейчас в России”, мыслит как постановку пьес-импровизаций, когда “режиссер или кто-нибудь даст труппе рабочих какую-нибудь тему в двух словах, может быть, наметит несколько типов, два-три момента в развитии сюжета, — все остальное: диалог, развязку будут

¹ А.Я. Таиров. Записки режиссера. О театре. М., 1970. С. 148.

² П.А.Марков. Дневник театрального критика. М., 1976. С.79.

³ Н. Форрегер. Новые книги. “Театр и искусство”. 1917. № 49. С. 821.

⁴ Вл. Соловьев. К истории сценической техники. “Любовь к трем апельсинам”. 1914. № 1. С. 12.

⁵ Вс. Мейерхольд. О театре. СПб. 1913. С. 21.

⁶ “Жизнь искусства”. 1919. № 103. С. 1.

⁷ “Искусство — трудящимся”. 1926. № 5.

⁸ Г.Н. Бояджиев. Студийные театры. В кн.: Очерки по истории русского советского драматического театра. В 3-х т. М., 1954. Т. 1. С. 394.

импровизировать сами исполнители, может быть, при участии публики”¹.

Но в то же время ранние статьи Дживелегова, написанные легко и увлекательно, проникнутые интересом как к историческому факту, так и к живому театральному процессу, идущие к анализу театра прошлого от интересов современного театра (чего не чувствовалось в книге Миклашевского), статьи, раскрывающие социальную и эстетическую природу итальянской комедии масок — это не просто продолжение, но новая ступень постижения принципов *commedia dell'arte*, это призыв к более цельному и более историчному подходу к старинному театру. И тут же в 1922 году на сцене появляется “Принцесса Турандот”.

Беспрецедентный интерес к итальянской комедии масок, принеся много творческих горений, споров, открытий — угас, придав российскому, и не только, театру ускорение в развитии. Но эти явления первых десятилетий XX века в театральной России интересны тем, что они столь насыщены, что до сих пор требуют внимания и изучения. Там берут начало существенные проблемы, которые и сегодня не менее актуальны. Скажем, отношения театра и литературы и связанная с этим проблема сценического гротеска. Для театра и дореволюционного десятилетия, и послереволюционного театральная правда не всегда совпадала с правдой литературной. Утверждение театра многие видели в низвержении литературы с его подмостков. “Театр олитературен — в этом первая причина упадка театра”, — писал Кугель в 1923 году². Молодые режиссеры каждый на свой лад, но все в один голос заявляли о подчиненной роли литературы в театре:

— Театр обращается к литературе как к необходимому ему на данной ступени развития материалу (Таиров в 1921 году)³;

— Никаких психологических оправданий; оправдание только театральное (Вахтангов в 1921 году)⁴;

— Пьеса — предлог для вскрытия темы (Мейерхольд в 1924 году)⁵.

Если дореволюционные опыты в театральных студиях включали исполнение написанных тут же пьесок по типу сценариев *commedia dell'arte* (например, пьесы Вл. Соловьева “Черт в зеленом” и “Арлекин, ходатай свадеб”), то революционные и послереволюционные театры даже классику (например, Островского) используют не как идеальную законченную драму, а именно

как “предлог”. Подобно тому, как в Италии XVI века комедианты превращали “ученую комедию” в “канву”, по которой они могли сами импровизировать драмы, понятные новой демократической публике, — режиссеры в двадцатых годах XX века видели в классической драме лишь “сценарий”, на материале которого они создавали свои композиции. На программе спектакля пролеткультовского театра “На всякого мудреца довольно простоты” было написано: “Вольная композиция Третьякова”. И этот эйзенштейновский “Мудрец” “вскрывал” Островского “в той плоскости, в которой он сегодня может оказаться живым” (Мейерхольд)⁶. Мейерхольд “возродил тот же режиссера-драматурга, — пишет С. Мокульский, — который был свойственен всем подлинным театральным эпохам”⁷. В книге “Театр социальной маски”, вышедшей в 1931 году, Б. Алперс рассуждает подробно и глубоко о принципах Мейерхольда, когда “на материале классического репертуара” режиссер “выступает как самостоятельный драматург”, и затем пишет о том, что его “система точно разработанных амплуа для каждого данного актера открывает возможность виртуозного овладения техникой в пределах его узкой сценической специальности, но в то же время ограничивает его творчество одной маской”⁸.

Если для К.С. Станиславского как для режиссера в театральном искусстве “чужая тенденция должна превратиться в собственную идею”⁹, то для новых режиссеров их собственные идеи подчиняли “чужие” тенденции.

Правда, и Станиславский одно время увлекается (под влиянием А.М. Горького, жившего тогда на Капри, в Италии) идеей театра импровизации. Посылая в 1912 году Станиславскому сценарий пьесы, Горький пишет: “И сама тема и характеры могут быть изменены неузнаваемо, в процессе развития их актерами. Все это я даю как площадку, на которой коллективными усилиями может быть построено новое здание”¹⁰. Горьковские сценарии не были поставлены, но сама идея импровизации как метода воспитания артистов и подготовки спектаклей не оставляла Станиславского до конца его жизни. Он разрабатывал ее в 1912 году в Студии Художественного театра, а в тридцатые годы включает импровизацию в программу своей оперно-драматической студии. “В этой работе будет много экспромта, которым мы чрезвычайно дорожим”, — записывает он, готовясь со студийцами к репе-

¹ П.М. Керженцев. Творческий театр. Пг., 1920. С. 71.

² А.Р. Кугель. Утверждение театра. М., 1923. С. 19.

³ А.Я. Таиров. Записки режиссера. С. 112.

⁴ Борис Захава. Вахтангов и его студия. М., 1930. С. 142.

⁵ Мейерхольд о своем “Лесе”. “Новый зритель”. 1924. № 7. С. 6.

⁶ Там же.

⁷ С. Мокульский. Переоценка традиций. — В кн.: Театральный Октябрь. М., 1926. С. 22.

⁸ Б.В. Алперс. Театральные очерки. Т. 1. М.; 1977. С. 105, 108.

⁹ К.С. Станиславский. Собр. соч. Т. 1. М., 1954. С. 251.

¹⁰ А.М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 29. С. 269.

тициям “Вишневого сада”¹. Этот же метод репетиций в импровизированных мизансценах и со своим текстом, сохраняющим лишь последовательность мыслей автора, он вновь испытывает в последней режиссерской работе, готовя с группой артистов МХАТ “Тартюф” в 1938 году. Станиславский высоко ценил способность актера к импровизации. Он был в восторге от Михаила Чехова, который во мхатовском “Ревизоре” надел на себя гротескную фантастическую маску Хлестакова и импровизировал, играя не столько текстом Гоголя, сколько своим телом и блестящей мимикой². “Он (Станиславский) или не понял, что “практика” Чехова разрушила его “теорию”, или понял и был этому рад”, — писал по этому поводу один из критиков³.

Разрушала ли “практика” Чехова “теорию” Станиславского? В 1922 году, на следующий год после премьеры “Ревизора”, Станиславский, встретившись в последний раз с Вахтанговым, формулирует свое знаменитое определение сценического гротеска: “Гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания”⁴.

Из бытовавших тогда серьезных тем, выходящих за пределы и самой итальянской комедии масок, и одного конкретного времени, и одной страны, и за пределы театра вообще, отчетливо выделяется тема Арлекина. “В пору упадка, — отмечает Миклашевский, — количество действующих лиц значительно увеличивается”⁵. Чем больше становилось масок, тем меньше значила каждая из них. Это было начало конца. Со временем маски *commedia dell’arte* исчезают с европейской сцены за ненадобностью. В русском театре начала XX века их можно было встретить лишь как маски по существу маскарадные, то есть уже ничего не означавшие конкретно и исполнявшие только функцию “черных очков”, — предназначенные лишь для того, чтобы скрыть лица людей друг от друга. Даже у Вахтангова маски Панталоне и Тартальи, детально воспроизводящие форму масок итальянской *commedia dell’arte*, были почти безразличны к их конкретному содержанию.

Исчезли все маски, кроме маски Арлекина.

Арлекин всегда, с самого начала отличался от своих соотечественников и сверстников. Правда, ему, как и всем маскам отводилась в сценарии своя роль — роль второго дзанни, у него было свое обличье и свои лацци. Но это была единственная бескорыстная маска. Не говоря о многочисленных масках, олицетворяющих отживающий мир и видящих в нажитом единственное средство удержать свое место в жизни; даже маска Бригеллы — первого дзанни и друга Арлекина, который по сценарию всегда действует против “старых” масок и выступает в защиту молодых влюбленных, этот обаятельный Бригелла энергичен и ловок не только и не просто, так сказать, из любви к искусству, но и за плату, которую получает от молодого хозяина; этот завтрашний Фигаро отвоевывает действительность у прошлого для самого себя в первую очередь.

Арлекина ничто не связывало с его действительностью. Крестьянский парень, он беден, но не стремится разбогатеть. Он как бы не от мира сего. Название маски Арлекин, как известно, происходит от Эллекена — одного из сонма дьяволов Средневековья (это имя встречается у Адама де ла Аля, автора XIII века) и одного из дантовских чертей, Аликино. Прежде чем стать маской *commedia dell’arte*, он был озорным и взбалмошным чертом в средневековых миражах и мистериальных представлениях. Это подтверждается дошедшими до нас изображениями Арлекина — на гравюре XVI века, на рисунке XVII века работы Мителли, на гравюре, запечатлевшей Тристано Мартинелли в роли Арлекина. “Арлекин как бы витает над действительностью”, — пишет Дживелегов⁶. Поднявшись над своей действительностью, Арлекин кочует из одного века в другой и в первые десятилетия XX века овладевает умами многих художников. Так как Арлекин был внутренне свободен и его содержание легко можно было свести к его форме, каждый художник мог надеть его своим содержанием. Поэтому то или иное отношение к маске Арлекина служит как бы лакмусовой бумажкой, которая поможет прояснить сложный художественно-театральный процесс времени.

“Я Арлекин и умру Арлекином”⁷, — заявляет Евреинов. Оказывается, маску можно было на-

¹ К.С. Станиславский. Собр. соч. Т. 4. С. 470.

² В 2008 году в издательстве “Наука” вышла книга известного итальянского русиста М. Феррацци “Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны. 1731—1738”, в которой глава “Отзвуки “незаученной” комедии в XVIII, XIX и XX вв.” посвящена, в частности, размышлениям исследователя о контактах “между театром Гоголя и старинной итальянской комедией”, что подтверждается “благодарностью зрителей, оказанной пьесам автора “Мертвых душ” в первые десятилетия XX в., когда комедия дель арте вновь поднялась из глубины времен”. При этом Феррацци приводит в пример и спектакль Станиславского (1921), и постановки “Ревизора” В. Бобутова (1924), Вс. Мейерхольда (1926), И. Терентьева (1927).

³ В. Эрман. Теория Станиславского и “практика” Чехова. О “Ревизоре”. “Новый зритель”. 1924, № 39.

⁴ К.С. Станиславский. Собр. соч. Т. 6. С. 256.

⁵ К. Миклашевский. La *commedia dell’arte*, или Театр итальянских комедиантов в XVI, XVII и XVIII столетии. Пг., 1914.

⁶ А.К. Дживелегов. Итальянская народная комедия. М., 1954. С. 121.

⁷ Н. Евреинов. Театр как таковой. СПб. 1912. С. 119.

деть не только на актера и не только в театре, но и на самого себя, в жизни; можно “самому стать произведением искусства”¹. Евреинкову нужна маска потому, что его перестало устраивать лицо. Для него искренность — “своего рода невежество, пошлость, отсутствие творческой способности, бедность, назойливо вторгающаяся в чужой дом не столько за помощью, сколько для отравы”². Оказалось, маска может не только обозначать истинное лицо, но и скрыть его или отсутствие его; маска может дать возможность не только самопроявиться, но и уйти от окружающих в себя, а может быть, уйти от себя.

Блок делает своим Арлекином Пьеро (грустный вариант Арлекина). В мире-балагане, окружающем Пьеро, “я” не только раздвоено, но таит в себе роковые противоречия. В Коломбине — и любовь, и смерть. “Он”, один из персонажей “Балаганчика”, говорит своей спутнице:

“Смотри, колдунья! Я маску снимаю!

И ты узнаешь, что я безлик!”

А когда “Она” хочет с ним уединиться, “Он” предупреждает:

“Но трое пойдут зловещей дорогой

Ты — и я — и мой двойник!”

Блок в “лирической драме” являет трагедию лица, слитого с маской воедино в мире царящей раздвоенности.

Для Таирова Арлекин, прежде всего, театральная маска. Так же как Камерный театр был основан как театр протеста, “с одной стороны, против натуралистического театра, с другой стороны — против условно символического”³, так и таировский актер — Арлекин возник, с одной стороны, в ответ на то, что “звнящий бубенцами Арлекин... стал граммофонною пластинкой, покорно воспроизводящей по воле антрепренеров слова и “идеи” господ Арцыбашевых и Сургучевых”⁴; с другой стороны, Арлекин — маска в теории Таирова возникает как идеальное выражение созвучия образа с действительной сущностью актера. “Их бессмертие (Арлекина и Пьеро. — Г. Х.) в том, что они органически слиты со своими сценическими образами и что стащить с Арлекина его костюм так же невозможно, как содрать с него кожу”⁵.

Мейерхольд видит в Арлекине одновременно олицетворение и маски вообще, и один из тех роковых образов, которые сыграли в творчестве режиссера не последнюю роль, сопровождая его в том или ином обличье из спектакля в спектакль. В теоретических рассуждениях Мейерхольда о назначении маски Арлекин приводится как пример маски, которая “дает зрителю ви-

деть не только данного Арлекина, а всех Арлекинов, которые остались у него в памяти”, “в ней зритель видит всех людей, которые хоть сколько-нибудь подходят под содержание образа”⁶. Решая Арлекина сценически, Мейерхольд улавливает две его, Арлекина, сути. С одной стороны — это слуга скряги Доктора, а с другой — могущественный маг, волшебник, представитель inferнальных сил. Именно Арлекин, появляясь неожиданно, закружил Нину в мейерхольдовском “Маскараде”, а когда он так же таинственно исчезает, браслет уже оказывается на полу.

Труффальдино в “Принцессе Турандот” никак не выделяется Вахтанговым среди остальных масок и других действующих лиц. Этот брат Арлекина воспринимается режиссером прежде всего как маска *commedia dell' arte*, такая, как и Панталоне с Тартальей, маска, которая расковывает актера. Вахтангов, исходя из существа актера-человека, “неожиданно обнаружил, что никакой раздвоенности нет, — пишет Марков, — что правда театра и состоит для актера в том, чтобы, играя образ, свободно владея им, через него говорить свою, только ему одному — актеру — присущую правду”⁷. В отличие от других режиссеров того времени, Вахтангов в актере и в маске, в самом существе Арлекина искал не коренной и роковой раздвоенности, но единой воли к игре.

Когда мы размышляем об Арлекинах XX века⁸, мы склонны поражаться количеству вариантов этого образа в восприятии разных художников (в зависимости от индивидуальности, времен, настроений, теорий, манер, периодов и т.д.). Вместе с тем, наверное, прав был Мейерхольд, когда подмечал: эта маска “дает зрителю возможность видеть не только данного Арлекина”, а всех, “которые остались у него в памяти”. Когда мы смотрим на этот один из вечных образов (на сцене, на гравюре), мы, как правило, подсознательно или осознанно вспоминаем все, что знаем, помним: и веселого, бесшабашного Арлекина-клоуна, и академического — второго слугу, глуповатого и бедного, потому и в лоскутках, и декадентского разочарованного одинокого Арлекина-Пьеро, и роковое существо с таинственными дьявольскими корнями, двусмысленного и небезопасного Арлекина, наконец — изящного, ловкого, пластичного, сменившего пестрые лохмотья на яркий облегающий наряд из трехцветных ромбов, словно он воплощение самой Театральности. И, конечно же, Арлекина — символ связи двух культур: итальянской и русской.

¹ Там же. С. 55.

² Там же. С. 55.

³ А.Я. Таиров. В поисках стиля. “Театр и драматургия”. 1936, № 4. С. 202.

⁴ А.Я. Таиров. Записки режиссера. С. 15.

⁵ Там же. С. 163.

⁶ Вс. Мейерхольд. О театре. С. 93.

⁷ П.А. Марков. Правда театра. М., 1965. С. 298.

⁸ Т. Бачелис. Арлекинады в искусстве XX века. В кн.: Гамлет и Арлекин. М., 2007. С. 248—255.



Окончание. Начало на стр. 205

— эта пьеса В. Гуркина¹ также пользуется немалой популярностью у театров. Приз за лучшее визуальное решение спектакля — у постановки “Додо” по К. Пэтон (Театр-студия “На Сиреневом”, художник Инна Ваксенбург, Москва). Приз за лучшую женскую роль второго плана достался артистке

Наталье Коньковой в спектакле “Прогулка в Лю-Блэ” по пьесе К. Рубиной² (драмтеатр “Комедианты”, С.-Петербург). Приз за лучший актерский ансамбль вручен спектаклю “Девичник” по Л. Каннингем (Крымскотатарский академический муздрамтеатр, Симферополь, Украина).

А еще были показаны: спорные, но интересные сценические версии прозы Ф.М. Достоевского — “Кроткая” (Севастопольский театр для детей и молодежи, Ук-

раина) и “Белые ночи” (Вышневолоцкий драмтеатр, Россия): любопытная интерпретация “Грозы” А.Н. Островского в форме моноспектакля — “Катерина и Варвара” (Омский Северный госдрамтеатр, г. Тара), а также романтическая история о людях театра и кино маститого Г. Мамлина “Колокола” (театр “Сфера”, Москва) и поэтико-драматическое действо “Река судьбы” молодого автора Т. Захаровой (муздрамтеатр “Премьера”, С.-Петербург).

Наш соб. корр.

В Сахаровском центре состоялась первая встреча из серии “Разрушая границы”, придуманной критиком Аленой Карась и режиссером Георгом Жено, создателем и руководителем Театра им. Йозефа Бойса. Героем стал Ромео Кастеллуччи, итальянский режиссер. Его спектакли “Гамлет. Неистовая внешняя сторона смерти моллюска”, “Орестея. Органическая комедия”, “Юлий Цезарь”, “Божественная комедия”, “Tragedia Endogonia” и др. принесли режиссеру европейскую славу. Театр Кастеллуччи характеризуют как тотальный театр, максимально воздействующий на зрителя, использующий все возможности не только театрального, но и перформативного искусства. Встреча проходила более двух часов, Ромео показывал отрывки из своих спектаклей и рассказывал о новой работе, которая в эти дни шла на Чеховском фестивале — “Проект J. О концепции Лика Сына Божьего”³. Присутствовало много людей театра и кино, оказавшихся страстными поклонни-

Больше, чем театр

ками Кастеллуччи. Сам Ромео был очень открыт, настроен на диалог с публикой. Он откровенно рассказывал о своем творчестве, рождении спектаклей, понимании театрального искусства, от каких мыслей он отталкивался в той или иной работе.

Так как к этому моменту часть присутствовавших посмотрела “Проект J”, а другая собиралась увидеть его в ближайшие дни, речь об этом спектакле зашла в первую очередь. Выяснилось, что спектакль должен был открываться сценной с детьми, которые закидывали лик Иисуса гранатами. Из звука взрывов, по замыслу постановщика, рождается слово “Иисус”. В католической Италии пятнадцать смелых детей нашли, в Германии тоже, а в России видящая кощунственность производимых действий заставила их отступить. Так что наши зрители могли ощутить контраст предельно бытового и внебытового

лишь в финале. Сам же Ромео не был очень огорчен по этому поводу, поскольку считает такие вещи одним из эпизодов естественной жизни спектакля, проявлением религиозного чувства именно русского народа. Пришлось же ему в Германии для организации этой части встретиться с учителем и теологом.

Кастеллуччи вовсе не считает свой “Проект J” чем-то религиозным. Для него религиозная тема — одна из структур, используемая для контакта со зрителем. Точно так же он использовал структуру трагедии в “Tragedia Endogonia”. Живая коза ходила по расчерченным квадратам с обозначением белка и аминокислот, рождая тем самым своим телом “козлиную песнь” — трагедию. В “Проекте J” белая комната — вовсе не комната, а некое духовное место, белое полотно, на котором остается живопись движения людей. Шокирующие экскременты, эти коричневые пятна, режиссер сравнил с кровью, потоки которой проливаются в Библии. В нынеш-

¹ Там же, № 3, 2005 г.

² Там же, № 2, 2008 г.

³ Подробнее о нем см. на с. 170-171.

ную эпоху этой крови нет, она потеряла свой мистический смысл, а потому превратилась в диарею. Жидкие экскременты отсылают к крови и воде. Вообще тема экскрементов для Каstellуччи имеет глубокий смысл. Они — громадная составляющая человеческого духа, об этом очень много говорится в религии, классическом и современном искусстве. Достаточно вспомнить психоанализ. Экскременты — это то, что происходит с нами ежедневно, но это то, что мы прячем, стремимся не видеть, но нам это не удается. Это идея смерти, разложения, которую мы несем в себе. Бездонная тьма, находящаяся постоянно рядом. Можно вспомнить Пьеро Манзони, который еще в 60-е осуществил проект с экскрементами. Он клал в коробочки собственные экскременты и продавал их. В этом жесте было много смелости и много иронии. Вспомним: чем является любой человеческий акт творения по сравнению с божественным творением? Мы способны создавать только благодаря идее переваривания того, что уже существует.

Для Каstellуччи театр до сих пор остается видом искусства, о котором мы очень мало знаем. Парадоксально, но, по его мнению, именно эту нехватку знаний и стоит охранять. Школы и мето-

ды пытаются театр определить и тем самым закрыть. Настоящий же театр — это форма, которая постоянно находится в развитии. Это ни в коей мере не стиль режиссера или способности актера. Театр — это личное открытие каждого зрителя. Конечная сцена происходит в мозгу и сердце зрителя, как раз там и создается спектакль. Именно поэтому у спектакля не может быть единого прочтения.

И тут надо сказать, что Ромео с большим интересом слушал интерпретации зрителей, которые они давали его спектаклю и творчеству в целом. Одна из таких интерпретаций касалась вопроса о духе. “В “Проекте J” есть Отец и Сын, но нет Духа. Как понимать такое отсутствие?” — спросил один из участников встречи. Ответ Каstellуччи на этот вопрос оказался связан с его пониманием современного театра как театра, основанного прежде всего на зрительском восприятии. Западный театр основан на пустоте и нехватке. В отличие от восточного, с его постоянным репертуаром, в западном театре боги мертвы. Таким образом, недостаток чего-либо, ускользающая часть — основное в западном искусстве. Ромео сравнил это с идеей обратной перспективы в русских иконах (в частности, в “Троице” Рублева,

которую он считает одним из самых впечатляющих образов на эту тему). Такая перспектива учитывает зрителя. Смотрит не зритель, а смотрят на него. Так же и в его спектакле Дух — это зрительский образ, неопределенная часть спектакля, которую надо заполнять зрителю.

Говорили и о насилии в театре, морали и табу. Насколько старое искусство (вроде мультфильма о Винни-Пухе и Пятачке) отличается от современных “потоков крови”? Каstellуччи обратил внимание на то, что даже и в Винни-Пухе есть темная сторона. На самом деле в насилии уже есть нежность. В греческой трагедии льются потоки крови, но когда Орест, перед тем как убить свою мать, колеблется и ощущает любовь к ней, — происходит рождение современного человека, раздираемого сомнениями. Его кинжал уже направлен против него самого, это кинжал совести. Так что искусство театра — насилие, чистое, очищающее насилие.

Встреча с Ромео Каstellуччи и энтузиазм ее участников показали желание творить, огромную жажду находиться в поле истинно современного искусства, предельно ясно выражающего сегодняшний день и человека сегодняшнего дня.

Татьяна Купченко

Поиски новых тем для постановок и новых выразительных возможностей сцены и все большее увлечение документальным театром (и его разновидностью — сценическим “вербатимом”) неизбежно привели к возрождению интереса к политтеатру. А опыты последних лет (и особенно минувшего сезона — на таких площадках, как Музей-Центр А. Сахарова, “Театр.doc”, театр “Практика”, Театр им. Й. Бойса, “Стрелка”, “Фабрика”, и на

Политтеатр?.. Что за зверь такой?

“традиционных” репертуарных госсценах) потребовали осмыслить: что же это такое — политический театр вообще и его сегодняшнее воплощение?

Летом в ЦДХ на Крымском Валу прошел “круглый стол” “Нужен ли России политический театр?”. Вела его театральный критик Марина Давыдова, главред журна-

ла “Театр” и шеф-редактор раздела “Театр” на OPENSPACE.RU. Для начала она сделала мини-экскурс в историю советского театра, вспомнив даже “Юнону и Авось” — как пример взрыва привычных догм. Она напомнила об играх великих режиссеров в “кошки-мышки” с чиновной цензурой и о том, как это вело к своеобразному герметизму, например, в творчестве П. Фоменко. Она также обрисовала постепенно движение в последние

десятилетия от освоения театра абсурда, формального театра — к “новой драме”, где уже брезжут попытки именно политического театра.

Поскольку заявленные среди ведущих участников худрук “Театра.doc” Михаил Угаров и режиссер-радикал Кирилл Серебренников к началу разговора не явились, то слово взял кино- и театральный критик Олег Зинцов. Он отметил: на больших российских госсценах господствуют классика и развлекательный гламур. Если там и есть какое-то критиканство, все равно это иная форма светской жизни. Запал критики есть в малых и “обочинных” театрах, но это, скорее, театр социальный, а не политический.

Затем слово предоставили режиссеру Гергу Жено — как создателю Театра им. Й. Бойса с программой именно “политических действий”. Георг меньше всего говорил об идеологиях, критике власти и социума. Он признал, что в его родной Германии творческая молодежь активно реагирует на актуальные политические проблемы. Но напомнил, что в термине “политтеатр” главное — вторая часть, то есть художественное сценическое творчество. Горячий, пропущенный через сердце отклик (непосредственное чувство художника), мастерски сформулированный силой профессионального мастерства и образного мышления. “А больше мне пока сказать и нечего”, — завершил свое выступление Жено.

Олег Зинцов тут добавил, что требуется корректное уточнение определения — что есть политический театр? Можно ведь сказать, что его нет вообще или что он присутствует везде, но везде чрезвычайно редок. Спектакль может ярко отражать господствующую идеологию государства, и это тоже политтеатр. Но постановка может отражать и протестные настроения — опираясь на какую-то политическую

платформу.

Тут намечились первые сложности в дискуссии — именно с определениями. Режиссер и журналист Михаил Калужский подчеркнул, что политическим высказыванием кажется в общественном сознании то, что видится как протест против неких официальных норм. Но тогда неважно, в каком типе зрелища это происходит, в каких сценических формах и на какой драматургической основе. Например, политтеатром или социотеатром воспринимаются оперные постановки Чернякова. (Кстати, напомним, что уже после этого “круглого стола” в Большом прошла премьера “Золотого петушка” в постановке Кирилла Серебренникова, воспринятая многими именно как критико-политическое действие.)

Многое зависит не столько от драматургического материала, сколько от позиции творца. Ведь и об электронных и печатных СМИ можно сказать, что среди них есть и официозно-декоративно-апологетические, и иные, явно критической направленности...

Олег Зинцов указал, что в соседней Беларуси в параллель с чистым официозом пробуждается уже и радикально-критическое искусство — тот же независимый конкурс современных пьес “Свободный театр”. Тоталитаризм неизбежно провоцирует рождение протестного искусства. Эту реплику по-своему развила Екатерина Васенина из “Новой газеты”. Она говорила, что сейчас в России острым социополитическим высказываниям на театре мешают и объективные причины — высокие траты на создание постановок (аренда помещений, техники и пр.), и субъективные — необходимость зарабатывать и боязнь утратить заработанное, определенный инфантилизм творцов и боязнь ответственности за радикальное высказывание. Да, надо бы от разговоров перейти к делу, но и такие разговоры, как этот “круг-

лый стол”, нужны. Они изменяют ситуацию.

М. Давыдова и М. Калужский короткими репликами вернули разговор к поиску корректного обозначения политтеатра как явления. Но режиссер Константин Богомолов перевел диспут на другие рельсы (и в чем-то продолжил тему Васениной), задав вопрос: а мы сами готовы к политтеатру? К декларируемой им оппозиционности? Любое высказывание художника воспринимается неоднозначно. Для одних оно убедительно. Для других — кардинально нет. Готов ли зритель к политтеатру? Есть ли такой зритель? Писатель Захар Прилепин, заговорив о “потребителе” политтеатра, перешел к вопросу о слове как основе любого литературного и сценического высказывания: природа русского языка не впускает в себя некоторые вещи. Тут есть и проблема творчества, и проблема восприятия.

Теперь и Георг Жено высказался более пространно. Во-первых, зрители для театра, о котором идет речь, есть. Ведь есть же зрители для сложных телепроектов, идущих в “несмотрительное” время... Проблема во многом в тех, кто сам делает искусство и кто его оценивает: в последнее время “быть в оппозиции” стало модно, это уже тоже часть гламура. Во-вторых, на творцов и экспертов стал давить страх неуспеха, заикленность на успехе, на большом числе зрителей, на том, чтобы о тебе написал “важный” критик. Отсюда возникает новый снобизм. А политтеатр требует поисков новых форм, требует яркого художественного языка и предельной искренности.

Михаил Калужский, Константин Богомолов и Михаил Дурненков тут же вернулись к вопросу о зрителях и мастерах применительно к высокому искусству и к радикальному социальному высказыванию. Сказано было и о том, что нынешние столпы театрального

искусства прекрасно понимают, что сидят на двух стульях. Массовый успех — это ведь не только предельный демократизм, но и все тот же клятый гламур! А это неизбежно вытесняет думающих людей из зрительного зала. Дурненков же попросту расширил возможные определения до, если можно так скаламбурить, полной беспредельности; он сказал, что хороший человек — всегда оппозиционер. И литературная основа не так важна. В качестве удачного примера он привел радикально-шумно-социальную постановку, которая сделана “Театром.doc” по документальным текстам, — “Час восемнадцатый”.

Дальше участники дискуссии стали закидывать друг друга и слушателей примерами — и это сплошь были постановки в Театре им. Й. Бойса и “Театре.doc” или работы Серебренникова. Но тут же вспомнили постановку Богомолова по “Чайке” и работы Дмитрия Крымова, опять обнаружили подходящие образцы полит- или социотеатра на государственных сценах, и стало окончательно ясно, что четких определений не найти, а сама дискуссия в какой-то миг превратилась в подобию междусобойчика — новые реплики, как ответы друг другу, подавали из-за стола модераторы и вновь и вновь выходявшие к столу первые выступавшие. Марина Давыдова попыталась расширить рамки разговора, призывая всех

желающих выступать с репликами. Изменить или хотя бы обострить ситуацию попробовал и Герг Жено. Он адресовал Богомолову, Зинцову и Дурненкову такой вопрос: а не смущает ли их, что они призывают критику на головы политического гламура, а сами при этом уже давно и успешно вписаны в гламур как таковой? Ответ был соответствующий: а что такого?.. даже хорошо!.. нам нравится. Затем к микрофону пробилась ведущая “Эха Москвы” Ксения Ларина и напомнила, что политтеатр всегда присутствует в том или ином виде в любом честном и талантливом произведении. Ведь творчество талантливого художника и честного человека — всегда политвызов общественным стереотипам.

Тут стало ясно, что предмет спора совсем размылся, да и запал “забойных” участников иссяк. К этому моменту в полупустом до того зале — неожиданно, как водится, — возник аншлаг: набежали и встали у стен, в проходах и при входе с улицы заинтересованные молодые люди — это закончились дискуссии в других палатках-павильонах... А Угаров и Серебренников так и не явились. (Угаров, кстати, в своем пет-призыве к желающим прийти на “круглый стол” писал о необходимости у нас политтеатра так: “Конечно, не нужен! — скажу я вам сразу. — Он на хрен не нужен нашему населению, не нужен инфантильному театральному

люду...”). С учетом исчерпанного планового времени (и естественного угасания спора) Марина Давыдова предложила подвести черту. Но, думается, ради прояснения сути разговор о политическом театре надо продолжать в новых масштабных публичных дискуссиях, а также на страницах изданий. Кстати, в Интернете при обсуждениях грядущего “круглого стола” о политтеатре были высказаны и сомнения — знаем заранее, кто и что скажет, и пожелания — чтобы его стенограмма была обнародована в печатных СМИ и в “виртуале”.

В качестве возможной заправки: политтеатр известен с древности. Скажем, “Облака” и “Лисистрата” Аристофана. И созданная неведомым автором еще в античное время пародия на “Илиаду” — “Война мышей и лягушек” (“Батрахомиомахия”). А в начале перестройки в столицу привозили английскую постановку “Золото Москвы”, где главным комик-дуэтом была семейная пара первого президента СССР. В театрах-студиях и даже на госценах подступались к “повестям-разоблачениям” Ю. Полякова (ныне главреда “Литгазеты”). Тогда же наш журнал напечатал “Железный занавес” воронежца В. Котенко. В московском “Театре на Трифоновской” Ю. Митина этот фарс поставил Игорь Угольников (то был его первый режиссерский опыт), ныне глава ТВ “союзного государства”. Словом, еще есть, что вспомнить и о чем поспорить...

В. Б.

Жаль, что уважаемые участники различных дискуссий мало интересуются актуальной драматургией. Иначе они знали бы, что пьесы на политические темы пишутся,

печатаются в нашем журнале и даже ставятся на сцене. Для примера назовем хотя бы “Коммуникантов” Д. Ретрова (№ 1, 2010, поставлены театром “Практи-

ка”), “Жара” Н. Мошиной (№ 1, 2011, принята к постановке там же), “Валенки” Е. Черлака (№ 3, 2009) и некоторые публикации следующего номера.

Редакция



Современная



Редакционная коллегия:

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

Редакционный совет:

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

Драматургия

Над номером работали:

обложка — Г. Повагин
верстка — А. Рябчиков
корректура — Ю. Евстратова

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

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

Формат бумаги 70x100/16. Офсетная печать. Объем 31,41 уч.-изд. л. Цена в розницу — договорная.

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

© Москва, «Современная драматургия», 2011

Номер отпечатан типографией ООО «ИПФ «Гарт»

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

In this issue:

Astrological Forecast by V. Azernikov. A mature woman is celebrating the New Year at her dacha in the company of her two adult sons, her neighbor an astrologist, and his daughter. Love relationships begin, amusing misunderstandings spring up, but the story moves toward a happy resolution.

A Business Class Ward by A. Korovkin. A powerful corrupt official and an unlucky actor share a hospital ward. It is a situation comedy with farcical elements and obvious traces of social satire.

Plays from the Contest "Eurasia-2011"

Men's Love by D. Bogoslavsky. A village policeman has long been in love with a married woman and when her husband disappears one day they decide to live together. But their happiness is short-lived: she confesses it was her who killed her husband.

Adventures of a Fur-Coat by S. Medvedev. An aging provincial actress gets a part of Santa Claus — and an appropriate costume. This red fur-coat goes from person to person and participates in many tragicomic situations, until it finally returns to where it belongs.

Stavanger by M. Krapivina. A young discontented married woman goes to seek happiness in Norway with a man whom she met through Internet. But she will be disappointed.

Something of a Hiccup by V. Zuev. Two very different men share in common a strange phenomenon: one harbors the soul of a young girl in search of a child who lives inside the other.

Little Dolphin by L. Yakovlev. A nostalgic history of friendship between two soldiers against the backdrop of army life at the times long gone.

Foreign Plays

L'aberrazione delle stelle fisse by Manlio Santanelli. Psychological drama from an outstanding Italian author.

Les garçons et Guillaume, a table by Guillaume Gallienne. (France). Playful monologue of a young man who is trying to solve the problem of sexual identification.

Critique. Theory

Five reviews of new shows belonging to various genre. Followed by: an article about the International Chekhov Theatre Festival (T. Kupchenko); talks with playwright A. Gelman (S. Novikova) and director V. Pankov (S. Lebedev). G. Demin is writing about the problems of stage speech in contemporary theatre. G. Kovalenko is talking about the play *The Goat or Who is Sylvia* by Edward Albee, still unknown to Russian public. We publish excerpts from the Experimental Dictionary of Russian Playwriting at the Turn of the Twentieth – Twenty First Centuries.

History. Bibliography

First Russian publication of the play *Quando si e' qualcuno* by Luidgi Pirandello (1933). G. Kholodova's article about the influence of Italian commedia dell'arte on the Russian avant-garde of the first half of the twentieth century.