

ISSN 0207-7698

Современная



Драматургия

1
январь-март
2012

В НОМЕРЕ:

КОНСТАНТИН КОСТЕНКО
“Родина”

ВАЛЕНТИН КРАСНОГОРОВ
“Комната невесты”

ВАДИМ ЛЕВАНОВ
“Про коров”

НАТАЛИЯ МОШИНА
“К эвээдам!”

ВИКТОРИЯ НИКИФОРОВА
“Тандем”

ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ
“Бесконечный апрель”

ПИТЕР КУИЛТЕР
“Несравненная!”

Из литературного наследия

АЛЕКСАНДР ЗАВАЛИШИН
“Партизан”

СЭМЮЭЛ БЕККЕТ
“Слова и Музыка”, “Старая песня”

Драматургия

1.2012 Современная

Нам 30 лет!



Современная драматургия

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

1
январь–март
2012

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



Драматургия

<i>A. Авдеев и др.</i>	2	Нам 30 лет!
		<i>Пьесы</i>
<i>K. Костенко</i>	11	<i>Родина</i>
<i>B. Никифорова</i>	35	<i>Тандем</i>
<i>N. Мошина</i>	59	<i>К звездам!</i>
<i>B. Леванов</i>	78	<i>Про коров</i>
<i>Я. Пулинович</i>	91	<i>Бесконечный апрель</i>
<i>B. Красногоров</i>	103	<i>Комната невесты</i>
		<i>Зарубежная драматургия</i>
<i>P. Куилтер</i>	127	<i>Несравненная!</i>
	154–178	<i>Критика. Теория</i>
		<i>В пьесе и на сцене</i> (рецензии П. Богдановой, В. Бегунова, О. Булгаковой, О. Игнатюк, С. Лебедева, В. Москвитина, И. Сафуанова, М. Сизовой, С. Суржесенко, Д. Тархановой, О. Фукс)
<i>B. Дурненков</i>	179	<i>“Настоящая драматургия прячется...”</i> (интервью С. Новиковой)
<i>B. Рыжаков</i>	182	<i>“Мой внутренний театр — стихийный! ”</i> (интервью С. Лебедева)
<i>C. Лебедев</i>	185	<i>В Европе — свободный, в Минске...</i>
<i>O. Малахова</i>	187	<i>Быть или существовать? Современный герой...</i>
<i>T. Рахманова</i>	192	<i>Житийная мотивность в “Июле” Ивана Вырыпаева</i>
<i>E. Шлейникова и др.</i>	194	<i>Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI веков</i>
		<i>История. Библиография</i>
<i>B. Гудкова</i>	212	<i>Драматург Александр Завалишин...</i>
<i>A. Завалишин</i>	223	<i>Партбилет</i>
<i>M. Коренева</i>	246	<i>Время и мир Беккета</i>
<i>C. Беккет</i>	250	<i>Слова и Музыка; Старая песня</i>
<i>P. Руднев</i>	259	<i>О пользе документальности в науке</i>
<i>A. Родионов</i>	262	<i>Черная книга шахты “Северная”</i>
		<i>Хроника. Информация</i>
	101, 125 (Н. Якушина, С. Козлова), 205 (Т. Купченко), 264 (Наш. корр.)	

На обложке. Тверской бульвар и Страстная площадь в Москве. Фото 1930 г.
К публикациям на с. 212–245.
2-я стр. обл. “Rock'n'roll” Т. Стоппарда в Российском академическом молодежном театре. Постановка А. Шапиро. Ян — П. Красилов, Фердинанд — С. Морозов.

Фото И. Лагойской

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

Издается с 1982 года ● входит в реестр *изданий издаваемых в России*



Дорогие друзья!

Тридцать лет назад был создан журнал “Современная драматургия”.

Все эти годы он достойно хранит свое творческое лицо и преемственность лучших традиций, авторитет и прочную репутацию в профессиональной среде, оставаясь неотъемлемой частью театрального процесса, изданием, необходимым каждому сценическому коллективу,

надежным “поставщиком” современного репертуара. На страницах журнала печатаются лучшие драматурги разных поколений, он открывает путь на сцену множеству молодых одаренных авторов, для которых редакция стала настоящей школой мастерства.

Авторы “Современной драматургии” живут во всех регионах России, странах ближнего и дальнего зарубежья — везде, где читают журнал и ставят публикуемые им пьесы. Большинство из них получает сценическое воплощение, что говорит не только о художественных достоинствах этих произведений, но и доверии, которым пользуется “марка” издания. Желаю сотрудникам редакции, авторскому активу многих лет успешной работы и новых достижений на благо российской культуры, благополучия и счастья!

Министр культуры

Российской Федерации

А.А. Авдеев

Нам 30 лет!

Жизнь и судьбы

Зимой 1982 года было принято решение об издании журнала “Современная драматургия”, сформирована его редакция, а ранним летом вышел из печати первый номер. Готовясь к юбилею, мы собрали за виртуальным “круглым столом” своих авторов и друзей. Конечно, их гораздо больше: чтобы разместить всех, понадобился целый номер, возможно, и не один. С некоторыми из этих людей мы познакомились не так давно, другие связаны с журналом на протяжении всей его жизни. Но свою роль он сыграл в судьбе каждого, у всех есть, о чем рассказать. За их “застольными” монологами стоит история минувших лет и наш сегодняшний день.

Валентин Азерников

Я знаком с “Современной драматургией” 24 года. Не как читатель — в этом смысле все 30, — но как автор. Через год у нас серебряная свадьба. За это время журнал опубликовал восемь моих пьес, скоро, надеюсь, увидит свет девятая. То есть журнал стал частью моей судьбы. Дело не только в том, что он помог театрам узнать мои новые пьесы и в результате многие из них были поставлены, хотя это само по себе очень важно. Он помог моим пьесам стать фактом литературы. Драматургия всегда была литературным жанром, еще со времен Софокла, иногда она была даже важнее, чем проза. И даже непоставленная пьеса — все равно литературное произведение. А уж когда напечатана — она входит в литературный оборот. Ее можно не только смотреть в театре, но и читать. У нее есть не только зрители, но и читатели. Это очень важно. Ведь зритель посмотрел пьесу, а через какое-то время забыл. Театр поставил ее — и через несколько лет снял. А напечатанный текст никуда не уходит, он доступен каждому в любое время — библиотеки, слава богу, еще живы.

Поэтому спасибо тебе, мой журнал. Долгих лет тебе. Успехов у читателей и театров. Насколько смогу, постараюсь этому способствовать. Мы же связаны одной цепью.

Семен Александровский, г. Санкт-Петербург

Мир все время меняется, и вместе с ним меняется наше восприятие. Авторы — первые, кто чутко чувствуют малейшие колебания. Многие из современных драматургов ставят своей задачей фиксировать эти перемены. И я сейчас говорю вовсе не о темах высказывания, а о способе подачи материала. О том, как сочленены те или иные драматургические конструкции, каким языком они написаны. Со всем этим очень интересно работать — во многом благодаря журналу “Современная драматургия”.

Валерий Белякович

Все три десятилетия “Современная драматургия” живет и дышит в контексте нашей театральной жизни, и я очень рад, что существует такая “цеховая жизнь”.

Для меня этот журнал самый любимый, самый читаемый: ведь он пропагандирует лучшие достижения театральной литературы и анализирует то, что происходит в современном театре. Он как неусыпное око неутомимо и усердно наблюдает за судьбами публикуемых пьес, пишет о других значимых постановках. Иногда меня посещает смешная мысль, что это он существует специально ради меня — чтобы мне было, откуда брать новые пьесы, где читать отзывы на мои спектакли; наконец, где черпать силы, когда ты устал и кажется, что никому не нужен. Этот журнал, один из немногих, признал наш маленький Театр на Юго-Западе, находящийся “так далеко” от столичного центра. На многие мои спектакли я получил серьезный отклик, который был полезен театру и мне как режиссеру. А на второй странице обложки не раз появлялись прекрасные фотографии наших спектаклей.

“Школа любви” Э. Ветемаа, “Агент 00” Г. Боровика, “Сестры” Л. Разумовской, “Священные чудовища” Ж. Кокто, “С днем рождения, Ванда Джун!” К. Воннегута, “Последняя женщина сеньора Хуана” Л. Жуховицкого, недавние “Фотоаппараты” П. Гладилина, наконец, премьера этого сезона “Баба Шанель” Н. Коляды — не правда ли, внушительный список пьес, почерпнутых для нашей афиши в журнале “Современная драматургия”?

В трудные годы, когда с нашего горизонта исчезли многие издания, журнал сумел выстоять и держится до сих пор, не теряя профессионального достоинства. От души желаю дальнейшего процветания чудесному, умному и полезному изданию!

Олег Богаев, г. Екатеринбург

Драматурги — не тараканы, а театр — не щель в полу, с дрянной пьесой в вечность не пролезешь, ну, прокатишься разок-два. Поэтому журнал “Современная драматургия”, имея высокопрофессиональный коллектив, задает точки координат, обозначает критерии того, что такое настоящая драматургия.

Один известный театральный режиссер делился со мной своими мыслями: “Хороших пьес всегда очень мало, даже меньше, чем принято считать. Одна пьеса за десять лет — отличный результат для культурного пространства”.

Хороших спектаклей еще меньше, и это не должно оскорблять наших ведущих режиссеров, это — факт. А актеров, просто хороших актеров, мы не видели уже 20 лет. Так устроена природа творчества, накопление энергии в художнике происходит долго и сложно.

Другой, менее известный режиссер говорил: “Я бы всех современных драматургов вешал на фонарях, как вешал Колчак красных мародеров в 19-м на Кубани. Современный драматург — всегда мародер, он грабит, насилив традицию, лузгает деньги, гадит на Гоголя, пьет, матерится в своих текстах”.

Еще помню, как один наш любимый народный артист взывал, таинственно улыбаясь: “Что ж ты, современный драматург, а вот для большой сцены не пишешь? Нет пьес для больших сцен! Вы пишете для маленьких сцен-клетушек, пишете, как для тюрьмы”.

Думаю, каждый из этих людей прав и неправ по-своему. Из всего этого следует только одно — современные пьесы нужны. Любой живой, современный театр ищет их, и часто эти поиски превращаются в тяжелое испытание: большое количество новых и неизвестных имен, шорт-листы драматургических конкурсов, семинары, читки, фестивали.

Но есть журнал “Современная драматургия”! Это явление уникальное. Не просто литературный “толстяк”, а пространство подлинной современной драматургии с ее открытиями и изъянами, заблуждениями признанных мастеров и с “прозрениями” молодых. В современном театральном мире достаточно хаоса, поэтому мы не вправе отказываться от эффективно действующей модели “драматург — журнал “Современная драматургия” — российский театр”.

Отсутствие этого журнала на литературной и театральной карте для меня немыслимо, абсурдно, исключено — так же, как если бы вдруг исчезло Солнце или Земля. Это конечно, красивые фигуры речи, но, тем не менее, важнейшая роль “Современной драматургии” в текущем театральном процессе бесспорна.

Государство обязано поддерживать жизненно важные проекты, и журнал “Современная драматургия” как раз из тех, кого нужно поддерживать в первую очередь. Да и президента страны было бы неплохо выбрать из наших, из драматургов...

Ильмира Болотян

Как это принято, для начала расскажу, как мы познакомились. Впервые я увидела журнал на семинаре Маргариты Ивановны Громовой (МПГУ), который так и назывался: “Современная драматургия”. На семинар я пришла не только потому, что мне была интересна эта тема, но и потому что знания мои о драматургии на тот момент (второй курс университета) были очень скучны. За журналом студенты специально ездили в магазин “Театральная книга” и заказывали его в библиотеках.

Помню, купив очередной номер (кажется, второй в моей жизни), я открыла в метро “Черное молоко” Василия Сигарева и к финалу прочтения лила горючие слезы на глазах удивленных пассажиров. В общем, уже тогда моя участь была решена: только современная драматургия могла быть предметом моего изучения. А журнал выполнял и выполняет в моей жизни роль увлекательного учебника, в котором всегда есть место и критическим обзорам, и теоретическим выкладкам, и, конечно, — самым интересным и неординарным пьесам нашего времени. Когда стечением обстоятельств мне впервые предложили подготовить статью для журнала, я не предполагала, что с этого начнется моя “карьера” театрального критика, к коим я до сих пор причисляю себя с постоянной оговоркой: “А вообще я филолог”.

Тот факт, что журнал не выходит в интернет-пространство, с одной стороны, меня огорчает (хотелось, чтобы материалы были доступны для тех, кто не читает печатные издания),

но, с другой стороны, представляется верным с исторической точки зрения: таким образом он отсеивает случайную публику и привлекает действительно заинтересованную в предмете аудиторию.

Я благодарна журналу за то, что он всегда внимательно относится к моим статьям, никогда их не сокращает и охотно публикует работы моих коллег-филологов.

Желаю редакции процветания и новых пьес!

Евгений Вихрев

Получив приглашение к “круглому столу” “Современной драматургии”, я снял с полки над своим завлитским столом 1-й номер журнала. Самый первый, 1982 года, — чтобы вспомнить, как оно все начиналось: редакция на Неглинной, рядом с репертуарной коллекцией МК СССР ...

Появление журнала, помнится, не было легким. О необходимости такого издания на рубеже 80-х говорили на всех писательских собраниях, комиссиях, совещаниях и секциях драматургов. Журнал должен был поставить современную пьесу в ряд большой литературы. И поставил — благо журнал вели замечательные писатели, будь то драматурги или театрovedы, и лучшие режиссеры. Его рождение стало огромным событием литературной, культурной жизни. Для театральных людей — особенно. А уж для литературных отделов театров — и говорить нечего. Часто я видел этот журнал в руках у актеров. Теперь не вижу, к сожалению.

В начале 90-х другие “толстые” журналы отошли для меня в тень, с тех пор по большому счету я остался верен только “Современной драматургии”. Есть выражение “отложенный спрос”. То есть востребуется если не сегодня, то завтра обязательно. За тридцать лет “СД”, подобно бесценной 50-томной “Библиотеке драматурга”, изданной в 50—60-е годы, стала настоящим кладезем сокровищ. В трудные моменты поисков достойной пьесы я смотрю на полки с “Современной драматургией”. Нахожу маленький шедевр Ю. Мисимы “Додзедзи”, который становится парой к другому его шедевру “Надгробие Комати”, и получается спектакль “Додзедзи — Храм”. Беру наугад журнал десятилетней давности и обнаруживаю новую для меня и такую нужную сегодня драму “Топ догс” швейцарца У. Видмера, которая у нас в Новом драматическом театре идет уже третий год. В другом давнем номере нахожу грандиозную драму-фреску А. Мердок “Слуги и снег”. Вот бы увидеть ее на сцене! Натыкаюсь на “Близнеца” М. Роцина, с удовольствием перечитываю и вижу, что сцена всерьез этой тонкой и глубокой пьесой не занималась, хотя сегодня наши авангардные драматурги рьяно роют в ту сторону, которая так артистично была раскопана блистательным Роциным...

И самое важное: журнал может одарить и по части сегодняшней новой нашей драматургии. Разве не на этих страницах мы нашли экзотическое, ультрасовременное сочинение “Страдания молодых танцоров диско, или Тайна семьи Фаберже” О. Шишкина? И не “СД” ли своей публикацией “Урожая” П. Пряжко подбросила нам идею спектакля по этой комедии? Правда, пришлось оправдываться перед частью зрителей за ненормативную лексику персонажей и кое-что в ней менять, зато после этого наш спектакль стал пользоваться еще большим успехом.

С юбилеем тебя, дорогая “Современная драматургия”!

Александр Галин

За тридцать лет жизни “Современной драматургии” наступил другой век, в нашей стране поменялся общественный строй. Новая эпоха пока не описана; она все еще существует как бы вне жанров — и порой кажется, что возник не то гигантский капустник, не то поразительный по человеческому многообразию и превращениям трагический балаган.

Для кого сейчас пишутся книги, пьесы? Кто он, сегодняшний читатель и зритель? Давно нет советского народа — “народа-созиателя”, “народа-творца”; наш человек перестал придавать значение своей “исторической миссии” — он больше не рвется дерзать и преобразовывать мир. В конце двадцатого века он стал верить только в деньги.

Увы, никто больше не верит словам. Когда меняется, по выражению Мандельштама, “таинственная карта” мира, слова как будто выцветают: ими все реже выражают любовь и сострадание и все чаще — злобу и ненависть.

Не обошли перемены и наш театр. Раньше бытовало понятие театра-дома, театра-семьи. Каким бы он ни был на самом деле, драматург был в нем желанным гостем. Пьесу в театре ждали. Актеры читали ее с жадностью, стараясь найти для себя новые роли. Сегодня ждут

режиссера, который предложит “проект”, от драматурга, в лучшем случае, ждут “текст”. Бывает, что артисты весь “текст” и не читают — просто получают распечатанные роли, а остальное узнают со слов режиссера. Невольно подумаешь: зачем вообще писать пьесы, тратить время, если к тому же в спектакле все будет совсем не то? что у автора?.. И уж совсем выглядит невероятным, что пьесы, этот не самый “ходовой” товар, еще кто-то и печатает...

Тридцать лет назад несколько человек собрались вместе и пообещали драматургам быть им друзьями. И не обманули. Журнал “Современная драматургия” сегодня, пожалуй, единственное место в нашей стране, куда драматург может прийти, зная, что его там ждут, единственный, можно сказать, приют драматурга...

Но не будем унывать. Пьеса может ждать годами, десятилетиями своего театрального прочтения. Артисты стареют, режиссеры молодеют, все меняется. А пьесы остаются. Возможно, и по ним новые поколения зрителей будут узнавать нашу эпоху и что-то про нас с вами. И возможно, в дни столетия “Современной драматургии” людей, сохраняющих сейчас (непонятно, какими усилиями!) это уникальное издание, будут вспоминать с благодарностью и поименно.

Александр Гельман

Я хорошо помню Василия, Васю Чичкова, первого редактора “Современной драматургии”. Однажды, в первые дни существования журнала, в его кабинете, если память мне не изменяет, в здании тогдашнего Министерства культуры СССР, мы крепко выпили почти без закуски: одно яблоко на двоих. Хотя торжественных слов мы не произносили, пили, естественно, за процветание нового, только что родившегося журнала. И то, что “Современная драматургия”, несмотря на тряски, бури и кризисы, прожила нелегкие тридцать лет, доказывает, что выпивали мы тогда не зря, пожелания наши сбылись. Отсюда следует: если мы с Николаем Мирошниченко, который был среди основателей издания и его главным редактором на протяжении двух десятилетий, в эти юбилейные дни-недели сделаем то же самое, пусть даже с некоторой поправкой на возраст и с более основательной закуской, мы тем самым продлим жизнь журналу еще на тридцать лет. И пусть это грешное деяние станет традицией и повторяется снова и снова через каждые тридцать лет, уже без нас. Но когда журналу исполнится 300 лет, мы просим тех, кто будет отмечать эту дату, чтобы нас поименно вспомнили и выпили за наше благополучие на том свете.

Теперь два слова моей личной благодарности. В одном из первых номеров журнала, кажется в третьем, была опубликована моя “Скамейка”. С легкой руки, с везучего листа “Современной драматургии”, вот уже тридцать лет эта пьеса гуляет по миру и до сих собирает на прокормление семьи. Так что помимо того, что этот замечательный журнал публикует пьесы, он еще колдует над ними, дает им крылья, чтобы они летали по всей России и за ее пределами. За это большое спасибо тем, кто в этом журнале работает сегодня, тем, кто работал раньше, включая даже Владимира Бондаренко, который в последние годы стал крупным государственным, а в начале восьмидесятых, как и я, как многие, проклинал цензуру, мечтал о демократии. Да здравствует “Современная драматургия”!

Петр Гладилин

Напомню: мы за “круглым столом” собрались отметить юбилей журнала. Мне не хочется начинать с шаблонного “Дорогая редакция”, сразу же перейду на личности... Дорогие Николай Иванович, Андрей, Родион, Вера Тихоновна, Саша, Леня. Уже не все вы работаете в редакции, но все вы дороги мне.

Поздравляю вас с юбилеем вашего детища. И поздравляю ваше детище, журнал, с тем, что так долго он пребывает в таких надежных и любящих руках. Я знаю, как искренне вы относитесь к своему непростому, но очень важному делу — открывать миру новые пьесы, а значит, новые идеи, новые концепты, новые имена, разыскивать таланты, давать дорогу начинающим, поддерживать мастеров, дарить театрам премьеры.

Помню свою первую публикацию (“Тачка во плоти”) и храню тот номер, хоть я не библиофил. Не забыл, как мы это дело отметили: пошли с Володей Гуркиным купить бутылочку вина, потом сидели в тесной комнатке и спорили о разных театральных делах. Помню, Андрей, все помню. Журнал на полке, разговор в сердце... Прошло с тех пор больше пятнадцати лет.

Мы иногда совпадаем во мнениях, иногда не сходимся. И я особенно ценю, когда не сходимся, а еще больше, когда вы отклоняете мою пьесу. Это значит — все на равных. Те, кто

пришел к вам впервые, и те, кто переступает порог редакции в сотый раз. Это и есть настоящий журнал и серьезное отношение к делу. А главное, залог настоящей дружбы, которая не может существовать по принципу: ты мне — я тебе.

Спасибо вам за ваше гостеприимство. Обожаю, прогуливаясь по переулочкам, зайти к вам в гости. В эти минуты испытываю самый настоящий духовный подъем: говорю громче обычного, размахиваю руками, срываюсь в глубокомысленную патетику! Я общаюсь с близкими по духу людьми. А это в наше время дорогое стоит. С юбилеем! Троекратное “ур-р-р-р-а”!

Герман Греков, г. Самара

Однажды в детстве я нашел на антресолях целую кипу напечатанных на машинке пьес. Дело в том, что мой отец в молодости увлекался самодеятельным театром — сам играл и кое-что ставил... Пьесы были не ахти какие — советские водевили типа “Свадьбы в Малиновке”, но читать их было интереснее, да и намного проще, чем романы: уже после первых двух страниц понимаешь, стоит ли продолжать. Иногда бывает достаточно списка действующих лиц... В общем, чтение пьес вошло у меня в привычку. С журналом “Современная драматургия” я познакомился студентом Воронежской академии искусств, театрального факультета. Готовя самостоятельные отрывки, мы перелопачивали груды драматургического материала, и в комнатах общежития постоянно лежали на столах журналы “Театр” и “Современная драматургия”. У меня особенно долго задержался номер “СД” с Юкио Мисимой: в то время я сильно увлекался его личностью и творчеством. Еще я любил разглядывать портреты драматургов на страницах этого журнала. Они казались людьми, причастными к чему-то высшему, знающими какой-то секрет и владеющими каким-то особым знанием. Драматурги для нас, будущих актеров, были вроде небожителей, а мы всего лишь исполняли их волю. Когда я поступил в театр, поначалу пришлось играть массу эпизодических ролей. Во время спектакля актеры за кулисами по-разному скрашивали свой вынужденный досуг: одни играли в шахматы или нарды, другие беспрерывно курили, беседуя обо всем и ни о чем. Через полгода такой жизни я заскучал. Поначалу просто читал книги, а потом решил хоть немного побывать этим самым небожителем — драматургом. Первую пьесу написал полностью из цитат. Там не было ни одного авторского слова. Это была своеобразная “игра в бисер”. Я обкладывался журналами “Иностранная литература” и “Современная драматургия”, брал книгу “Гороскопы и гадания”, роман Берроуза “Мягкая машина” и детские “Рассказы о Ленине”, наугад открывал первую попавшуюся и выписывал текст, который превращался в реплики или ремарки. Пьеса называлась “Снегирь”. Моим первым читателем был сосед по гримерке — будущий режиссер и драматург, а также мой соавтор Юрий Муравицкий. Пьеса имела большой успех в узком актерском кругу. По крайней мере, все смеялись. Таким образом, мне удалось себя почувствовать автором, правда, за счет других. А потом втянулся...

После первой публикации в “Современной драматургии” я с таким же трепетом, как в студенческие годы, разглядывал свой портрет в журнале. И так же думал, что этот автор причастен к чему-то важному и высшему, только я об этом, так же как и тогда, не имею ни малейшего понятия...

Елена Гремина

Тридцать лет — огромный срок для жизни журнала, особенно если знать, что больше половины этих лет пришлись на годы перемен, катаклизмов, когда многие издания закрылись, исчезли или издаются от слуха к слуху, теряя читателей и свое значение. Но “Современная драматургия” сумела невероятное — она постоянно выходила к своим читателям, публикую новые пьесы драматургов самых разных возрастов и направлений, открывая дебютантов, являя публике и работы старейшин драматургического цеха. В годы, когда театр занялся выживанием и неохотно рисковал, ставя “необкатанную” новую пьесу, публикация в “Современной драматургии” бывала единственной профессиональной радостью для многих авторов: именно эти публикации порой удерживали их в профессии. Я давно наблюдаю работу этой редакции и сегодня, в юбилейные дни, могу сказать и высокие слова — я считаю ее сотрудников подвижниками, энтузиастами, благодаря которым и жив журнал. Желаю им больше сил, мужества, желаю больших возможностей делать их любимое дело. Нам, драматургам, совершенно необходимо это издание. Долгой и счастливой жизни тебе, дорогая “Современная драматургия”, сил и успехов твоим создателям!

Ксения Драгунская

Это что же получается? Восемнадцать лет, что ли, прошло с нашего знакомства? Осенью 1993-го на семинар драматургов в Рузе (конкретный “дубак” в корпусах, Володя Гуркин в трениках с начесом, неутомимая Валя Федорова и много молодых авторов) приехали представители журнала “Современная драматургия” — Леня Яскевич и Володя Попов. Потом рассказывали, что какой-то новичок принял их за сантехников и спросил, когда же, наконец, включат отопление. Эту дурацкую шутку из года в год более бывалые члены семинара рассказывали новичкам. Рузский фольклор.

По итогам семинара журнал печатал пьесы. И нам с Олей Мухиной повезло — ее “Любовь Карловны” и “Земля Октября”, моя самая первая пьеса, попали в “Современную драматургию”. Обе пьесы очень странные и до сих пор не перестали такими казаться. А “СД” напечатала! Очень важно, когда именно странные, непривычные по форме, экспериментальные пьесы публикуются в солидном журнале, то есть как бы фиксируются во времени и пространстве.

И началась дружба на всю катушку! В целом “СД” напечатала семь моих пьес, а еще предисловия к пьесам друзей и всякие информационно-критические клочки. А какое удовольствие просто забежать в редакцию мимоходом и устроить импровизированный пикничок! А как приятно “залауреатиться” на конкурсе, устроенном журналом! Самое удивительное, что, будучи автором “СД”, можно было совершенно спокойно печататься и в других изданиях — “Драматурге”, “Сюжетах”, “Майских чтениях”. Никаких санкций от “СД”. Никакой “нашей песочницы”. Демократия по нынешним временам удивительная!

Хотелось бы, конечно, чтобы журнал и впредь поддерживал тексты *новые* — не по хронологии, а по природе.

Я уже давно не пишу “добровольные” (то есть не заказные) пьесы. Но вот сочиняю сейчас это письмо, и прямо до того хочется что-нибудь написать, чтобы в “СД” напечатали! Честное слово, займусь на досуге. Напишу странную пьесу. Молчаливую. А то иной раз читаешь \ смотришь \ слушаешь хронологически “новую” пьесу и думаешь — это для радио, что ли? Персонажи как-то не в меру словоохотливы. Несмотря на косноязычие.

Чехов умер, царствие ему небесное, все, хватит, ладно? Почтим его память молчанием. Давайте попробуем начать пытаться беречь слова и писать менее болтливые пьесы.

Вячеслав Дурненков, г. Тольятти

Как пишущий человек я не обязан любить критиков и специалистов. Тем более сейчас в связи с цифровой доступностью высказывания их более чем достаточно. Группируются они в основном по принципу: “Против кого дружим, девочки?”

К “Современной драматургии” это не относится. Единственное профильное издание в стране. Анализ текстов профессиональный, глубокий, без интерпретации в свою пользу. То, чего на самом деле современным авторам очень не хватает: публикации новых пьес. “СД” пристально следит за фестивалями, конкурсами, крепко держит руку на пульсе времени. Я не могу вспомнить ни одного сомнительного текста с тех пор, как я стал читателем этого журнала.

Печатали и меня. Навсегда запомнил, как вместе с Андреем Волчанским работали над редактурой моих “Экспонатов”. Уточняли детали, считали коров, выясняли среднюю зарплату по Тульской области и даты строительства БАМа. Андрей тогда сказал замечательную фразу: “Драматургия — это искусство необходимого и достаточного”. С каждой новой пьесой я убеждаюсь в этом все больше и больше. Хочется, чтобы журнал как можно дольше продолжал свою работу: понятно, что постепенно все утекут в Сеть, издания распадутся на цифры и ссылки с нездешним синим цветом. Но как здорово читать пьесы в журнале! Оптимизма вам и стабильности!

Михаил Дурненков

Драматургия — это мостик между театром и литературой. И если каждый из нас в меру судьбы, везения и таланта находит для себя свой театр, место? которое становится для него только одно такое “место силы”. Это журнал “Современная драматургия”. Уникальное издание, наш общий домик, где драматургу рады не как работнику, не как творцу, а именно как *драматургу*.

Уникальность “Современной драматургии” не только в том, что это единственный “толстый” литературный журнал, где драматургия не “падчерица литературы”, но и, может быть, прежде всего в его команде.

Я помню, как шесть лет назад состоялось мое знакомство с коллективом журнала, когда редакция только что пережила пожар. Меня поразило, что эти люди, несмотря на недавно случившееся несчастье, радуются своей работе, рады за меня, за мой дебют в их журнале.

Мне кажется, такое отношение к делу своих рук — это то, что всем нам надо взять на вооружение в творчестве и жизни. И поэтому я говорю журналу “Современная драматургия” и всей его команде — многие лята! С юбилеем! Ура!

Дмитрий Егоров

Большинство театров нашей страны боится словосочетания “новая драма”: они поголовно уверены, что все эти тексты — что-то чернушное, страшное, матерное, про уродов. И вместо того чтобы прочитать какую-то новую пьесу, снова снимают с полки Шекспира. Приходится их убеждать, что пьеса, которую ты хочешь ставить, никакая не “новая драма”, а просто хорошая современная пьеса. Я бы вообще отказался от термина “новая драма” как от пережитка “нулевых”, вернув его прежним хозяевам — Ибсену, Стриндбергу и так далее. Ставлю эти пьесы потому, что интересно, я их очень люблю, они написаны искренними и честными людьми. Опираясь на эти тексты, можно честно разговаривать о том странном времени, в которое мы живем. Их очень интересно разбирать и придумывать по ним спектакли. Огорчает одно: почти не встречаю пьес, которые ложились бы на большую сцену. На какое современное название можно собрать 500 человек? Поэтому уходим в подвалы и на малые площадки. А театрам-то деньги надо зарабатывать. Вот и ставят Рея Куни.

Журнал, конечно, интересен, это наш режиссерский хлеб. Каждый номер “Современной драматургии” читаю с огромным интересом. Огорчает только то, что совершенно непонятно, где его покупать в Омске, например, или в Новосибирске, да и в Питере тоже. А подписываться мне неудобно — все время по разным городам езжу.

Владимир Жеребцов, г. Стерлитамак

В обращении главного редактора по случаю юбилея меня обеспокоили слова: “Мы трудно живем, каждый новый год встречаем с тревогой за свое будущее”. Значит, жизнь издания находится под угрозой? Несмотря на то, что “Современную драматургию” поддерживают государственные органы, названные на титульном листе? Неужели кому-то еще нужно доказывать важность и необходимость этого журнала?

На самом деле доказывать очевидное сложно. Вставая на защиту аксиом, чувствуешь себя глуповато. Это все равно что спорить по поводу того, что одногоному человеку жить выгоднее за счет меньших затрат на обувь. Во-первых, выгоды нет — обувь все равно продаётся парами, а во-вторых, никакая экономия не может служить оправданием для ампутации конечности. (Прошу простить за неэстетичный пример.) Сам факт того, что за прошедшие тридцать лет на страницах журнала были опубликованы десятки пьес, которые по праву можно назвать замечательными образцами русской драматургии, говорит о многом.

Да, сейчас не проблема найти свежую пьесу в Интернете. Проблема в том, что этих пьес много. Так много, что физически невозможно охватить весь этот массив текстов, предназначенных для постановки на сцене. Подчеркну — именно текстов, поскольку не все написанное в форме пьесы является ею по существу. Найти среди пустой руды действительно ценное ископаемое — задача не из легких. “Современная драматургия” как раз и занимается этой работой. Публикация на страницах журнала — это очевидный знак качества. Причем сотрудники редакции не просто производят механический отсев — подойдет, не подойдет, но и прилагают все усилия, чтобы пьеса была доведена до ума. С их советами можно соглашаться или не соглашаться — святое право автора, все равно эти споры идут на пользу драматургам. А главное — появление в журнале, особенно для автора, живущего вдали от мегаполисов, это одна из немногих возможностей заявить о себе. Не у всех есть возможность поддерживать личные контакты с режиссерами и звездами театров. “Современная драматургия” в этом смысле — замечательный и авторитетный посредник. Пусть журнал живет и процветает!

Пьесы

Чем завершается Родина?

Какое-то время назад современная драматургия словно обнулилась. С распадом Советского Союза перестали писать или потеряли пульс времени Гельман и Казанцев, Петрушевская и Шипенко, Шатров и Арро — все те, чьими текстами жил последние годы советский театр. И драматурги появились молодые: на вакантное место пришло свежее, во многом варварское поколение авторов для театра. Но теперь и они стали взросльеть, матереть, серьезнеть; взрослеют и их темы. Один из самых самобытных, ярких авторов последних лет Константин Костенко на сложном переезде из Хабаровска в Москву взял многолетнюю паузу для написания пьес — жизнь заставляла писать совершенно иные тексты. Теперь эта пауза, к счастью, завершилась, и Костенко выдал “на гора” несколько новых пьес. В скетчобразном “Джазе” развиваются сразу несколько случайно пересекшихся судеб. Агонизирующие, мучающиеся души переживают не только пресловутый кризис среднего возраста, но и нечто большее: чувство глобальной невостребованности, ненужности человека на этой земле. Никому не нужность — ведь правда же, одно из самых устойчивых переживаний текущего дня? Вслед за онтологическими вопросами встает и более глобальная социальная тема: в современном мире торжествующей молодости, гонки за новым, свежим, где царствует культ здоровья, потребительства и инфантильности, человек после сорока кажется отработанным ресурсом, сбитым летчиком, остывающим шлаком.

“Родина” Костенко, которую взял к публикации журнал “Современная драматургия”, — пьеса социальная и даже политическая. Главный герой, как персонаж докучной сказки, мучим серией искушений: на что он готов пойти ради любви к Родине. Как библейский мученик Иов, герой в патриотическом экстазе методично теряет то малое, что имел, включая гордость и самолюбие, и этот процесс в отличие от легендарной истории обратного хода не имеет. Костенко пишет жестокий памфlet про наше политическое сегодня, когда государственная идеология предлагает полюбить себя, исполниться национальной гордости и самодовольства без внятных на то аргументов. Раж голого, огульного патриотизма без сомнений и парадоксов кажется не инструментом национального возрождения, а тормозом для развития страны. Мания самодовольства и самодостаточности, построенная на уверенности в собственной неотразимости, чванство и леность почему-то вновь стали нашими национальными пороками. И тут дело даже не в том, что заставить полюбить родину может только обновление, изменившиеся условия жизни, но не приказ или пиар, а в том, что патриотизм — чувство, которое выпестовать может только культура актом ненасильственным, добровольным.

Павел Руднев

“Любимовка-2011”

Эрос и Танатос в Трехпрудном переулке¹

Несколько цифр. В прошлом году “Любимовке” исполнился двадцать один год. В афиши осеннего фестиваля вошли тридцать пьес. Большая часть из них конкурсные, часть — вне-конкурсные, включенные в афиши волонтерским решением оргкомитета. Конкурсную программу составили пьесы, которые девять ридеров отобрали из более чем трехсот текстов, присланных со всей страны. Ридеры — люди разных поколений, одни из них критики, другие театроловы, они живут в разных городах, и многие впервые услышали друг о друге, когда пришло время подводить итоги. Это позволяет утверждать, что афиша “Любимовки” достаточно точно отражает состояние новой драмы.

Речь не только о выборе пьес ридерами. Настоящих фаворитов выявляет сам фестиваль. За одни пьесы режиссеры готовы драться, другие оставляют их холодными. Одни пьесы вызывают жаркие споры в публике — другие принимаются спокойно. В искренности актеров, режиссеров и публики можно не сомневаться: никто никому ни за что не платит, все делается по любви. Тридцать режиссеров-волонтеров и около трехсот волонтеров-актеров представляют публике тридцать пьес. Три с лишним тысячи зрителей смотрят их в “Театре.doc”, не платя за билеты, и потом до хрипоты спорят на обсуждениях. Драматурги более старших возрастов отдают “Любимовке” то, что когда-то, будучи новичками, они здесь получили. Вадим Леванов, невзирая на серьезную болезнь, в этом году был ридером и читал пьесы даже в больнице. Вячеслав Дурненков загружен работой, но приехал из Тольятти в Москву на один день — не только увидеть читку своего “Севера”, но и встретиться с молодыми авторами. Обмен опытом продолжился за полночь, и, может быть, стоило приехать уже для того, чтобы Халид Мамедов услышал от него: “Мужик, ты — драматург”. Бьюсь об заклад, что многие присылают пьесы на конкурс в надежде побывать в “Театре.doc” и услышать нечто подобное от самого Михаила Угарова. Родион Белецкий феерически провел “разбор полетов”: он построил свою лекцию о законах драмы на примерах из конкурсных пьес. Максим Курочкин модерировал встречу наших драматургов с тройкой американских, участвовавших в параллельном проекте “Американская пьеса по-русски”. Курочкин говорил о том, что театр за последние годы худо-бедно привык к живому драматургу и смирился с его существованием, но до взаимопонимания далеко. Участие в драматургическом конкурсе не гарантирует автору внимание со стороны театра. Поэтому “Любимовка” лишь в последнюю очередь соревнование за место под солнцем — прежде всего это фестиваль личных мотиваций. Этот международный фестиваль мотиваций длиной в два часа был одним из самых интересных событий “Любимовки”.

В прошлом году мы ввели систему тьюторов. К каждому участнику фестиваля был приставлен старший товарищ. Он заранее прочитывает пьесу и судит ее по законам, которые автор сам для себя поставил, а после читки ведет обсуждение с публикой, преследуя главную

¹ Для тех, кто не в курсе: там находится “Театр.doc”, местопребывание “Любимовки” в последние годы. (Ред.)

цель: автор должен убедиться, был ли он услышан и правильно ли был понят. По идее, следующим шагом драматург должен получить от тьютора совет — как привести пьесу в соответствие с замыслом. И переписать ее, если она в этом нуждается. На нынешней “Любимовке” мы сделали такую попытку. Андрей Стадников, чья пьеса “Офелия” прошла конкурс, согласился на эксперимент. Его тьюторами были Елена Гремина и Екатерина Шагалова. После читки “Офелии” и обсуждения фестиваль пошел своим ходом, а Стадников отправился домой переписывать пьесу. Следующий драфт “Офелии” был показан в последний день фестиваля. Стала ли пьеса лучше — вопрос, это тема для другой заметки. Важно другое: стало окончательно ясно, что “Любимовка” может остаться “коллективным проектом драматургов”, каким он был задуман четверть века назад, только если будет двигаться в сторону фестиваля-школы.

К чему я клоню? К тому, что “Любимовка” сегодня ровно настолько “коллективный проект”, насколько может осуществлять себя коллектив в такой сфере, как искусство, к тому же в нынешние времена, когда само слово “коллектив” звучит как ругательство. Но можно посмотреть на “Любимовку” с другой стороны: это еще и диагноз общественных настроений.

Каков же диагноз? Живые испытывают вину за то, что они живы, — это вытекает не только из пьесы ростовчанки Марии Зелинской, которая исследует чувство вины у людей, потерявших близких (ее пьеса “Виноватых.net” собрана из десятков реальных интервью). Только ленивый не заметил, что по “любимовским” пьесам минувшей осенью гуляла смерть. Если положить, что стоящая пьеса — об отношениях людей, хорошая — об отношениях человека с миром, а лучшая — об отношениях со смертью, то выходит, что последняя “Любимовка” была лучшей за последние годы.

Стоит уточнить. Речь не просто об отношении людей со смертью. По “любимовским” пьесам натурально блуждают мертвецы. В “Любви людей” Дмитрия Богославского героиня убивает мужа-мучителя, но он остается в ее жизни, поселяется в ее доме, становится ее единственным собеседником. У Натальи Антоновой в пьесе “Из жизни живых людей” любовная интрига помещена в экстремальные обстоятельства: человечество косит вирус — подцепившие его становятся зомби. Их физическое, вегетативное существование длится, но сознание отключено. Здоровые разделились на два лагеря по отношению к зомби: одни настаивают на их физическом уничтожении и готовы осуществлять его своими руками; другие пытаются защищать превратившихся в зомби близких.

В современной культуре понятие зомби используется как метафора толпы, общества потребления, которым манипулируют власти и корпорации. В этом смысле они фигурируют в дебютной пьесе красноярца Дмитрия Обуховского под названием “Почему нельзя вставлять зомби в пьесу”. Но в большинстве текстов про мертвецов — иное: автор не толпу, но самого себя идентифицирует с мертвецом. В “Офелии” Андрея Стадникова главный герой инсценирует смерть, между тем остается в живых и возвращается в мир и семью в новом статусе — исчадия ада. У Нины Беленицкой в пьесе “Я умер в прошлом году” герой, прияя в загс регистрировать брак, обнаруживает, что по бумагам он умер и похоронен. Дальнейшая его жизнь — это существование в статусе мертвого, а потом и приятие этого факта.

Откуда пришла эта армия живых мертвецов? Тут, видимо, многое сошлось. Первым делом то, что современный мир требует от человека выполнения узких функций, но не требует ни ума, ни души, ни воли. Вообще, переживание отдельным человеком своей ничтожности в массовом обществе — далеко не новость. Европейская новая драма выросла из этого переживания и работает с ним полтора столетия. В России эта тема исхожена вдоль и поперек, но в перестройку появилась иллюзия того, что от отдельного человека что-то зависит — например, в каком мире он будет жить дальше. То, что новый общественный проект — капитализм, который осуществлялся на обломках Советского Союза, ничуть не нов, мало кого смущало: мол, он менее справедлив, зато ближе человеческому естеству. Теперь, когда этот

проект у нас осуществился самым уродливым образом, и когда он трещит даже на Западе, там, где капитализм имеет наиболее гуманные черты, разочарование нахлынуло с удвоенной силой. К нему добавляется еще и неотрефлексированное прошлое. Российское прошлое было слишком болезненной темой и оказалось нагло заперто в самом себе — а что такое человек без прошлого, как не зомби? И коли так, то к лицу живых мертвцев, заполонивших новую драму, можно причислить и героиню “Севера” Вячеслава Дурненкова — драматург строит сюжет своего психотриллера на попытке героев разбудить память в героине. От других героев без памяти, которых в обилии породила современная культура, ее отличает то же, что отличает, например, сегодняшних русских от поляков: ее беспамятство тревожит кого угодно, только не ее саму.

Словом, новая драма выводит на сцену героя — человека, насмерть раздавленного руинами утопий, надежд, иллюзий. “Картины из жизни людей в преддверии зимы и ожидании лета” — такой подзаголовок дал Дмитрий Богославский своей “Любви людей”. К слову, Россия как “страна умертвий”, по словам Салтыкова-Щедрина, страна вурдалаков и мертвых душ — тема одного бесконечного спектакля, который ставит на московской сцене пионер новой драмы Кирилл Серебренников.

Танатос, как известно, ходит об руку с Эросом, и тема смерти, возобладавшая в “любимовских” пьесах, актуализирует и тему секса. В “Позе героя лицом вниз” Марины Крапивиной сексуальная гиперактивность, витальность героя сопряжена со смертью одной из его партнерш. Он мучается виной, и психоаналитик советует ему расслабляющую асану и мантру: “Главное — это семья, дети. А остальное за гранью добра и зла”. “Если вы хотите, чтобы у вас все наладилось, научитесь воспринимать секс как физкультуру. А не как вопрос жизни и смерти”, — вторит ему сексопатолог из другой пьесы, “Антисекс” Любови Мульменко. У ее героев сплошные сексуальные дисфункции — Танатос, так сказать, взял верх над Эросом. Для драматурга же вопрос стоит именно так: жизнь или смерть, не меньше. И игривый жанр “Антисекса” нисколько не снижает остроты вопроса. “Секс должен быть как танец. Два живых тела, — звучит в finale. — Ни в коем случае не испуганных. Надо быть очень смелым для секса. Когда человек боится чего угодно, значит, он в этот момент думает, что его время на земле кончится. Иначе бы он не боялся. А секс должен быть без тени мертвчины. Секс — это чтобы человек по-честному забыл ненадолго, что он умрет. Надо просто залезть друг в друга и прикинуться бессмертными. Давайте все просто залезем. Поступим как храбрецы”.

Елена Ковальская

Для “любимовской” подборки, традиционно открывающей очередной журнальный год, мы выбрали три конкурсные пьесы, не упомянутые автором статьи (“Любовь людей” Д. Богославского была опубликована в предыдущем номере). Таким образом, читатели получат возможность расширить свое представление о программе Фестиваля молодой драматургии и тематике представленных в ней пьес.

Редакция



Информация

Хроника

Международный конкурс “ЛитоДрама” начал прием пьес 20 июня 2011 года. На конкурс прислали работы русскоязычные авторы из разных стран мира: России, Беларуси, Украины, Израиля, Германии... Приняли участие и новички, и маститые писатели, и постоянные участники других подобных конкурсов. В роли учредителя конкурса выступил Литературный институт им. М. Горького. Жюри возглавил его ректор Борис Николаевич Тарасов, оргкомитет — помощница ректора Галина Дубинина. Членами жюри являются драматурги Сергей Коковкин, Владимир Малыгин, Елена Исаева, Лев Яковлев, Константин Полянский и другие. В самом начале рижский критик Дайнис Гринвальд подал организаторам конкурса идею, что было бы неплохо, если бы в итоге пьесы получали свое воплощение на сцене, поскольку зачастую победители не получают практически ничего, а плоды драматургии требуют воплощения на театральных подиумах. И, к радости организаторов, на призыв первым откликнулся замечательный театр из Перми “У Моста” под руководством Сергея Федотова, который признался, что давно мечтает открыть “нового Мак-Донаха”. Затем откликнулись другие театры. Брестский театр драмы и музыки пригласил лучших участников конкурса принять участие в международном театральном фестивале “Белая вежа” в 2012 году. “Без современной пьесы нет театра”, — так вы-

“ЛитоДрама” набирает обороты

сказался руководитель Брестского театра Александр Козак, пообещав выделить для молодой драматургии день-два в рамках фестиваля. Интереснейший Театр им. Гомера также выразил желание поставить современную пьесу. Конкурс поддержала и Елена Пенкина, руководитель театра “Телос”. Она поставит сразу две пьесы — поэтическую, в рамках проекта “Поэтический театр XX века”, и фантастическую, которая будет представлена на международной литературной конференции по вопросам фантастики “Роскон”. Присоединился и “Новый Арт-театр” Дмитрия Калинина. Оказалось, что театрам интересны современные драматурги, и это вселяет оптимизм. Организаторы верят, что и другие театры проявят интерес к пьесам конкурсантов. Но не только театры поддержали конкурс. Московский фестиваль искусств “Новый мир” под руководством Константина Полянского расширит свои границы и сделает новую номинацию “театр”, где представят итоги работы конкурса “ЛитоДрама”. Журналы “Современная драматургия” и “Юность” готовы публиковать лучшие пьесы. Московский Союз писателей выпустит сборник пьес-победителей. Стали информационными спонсорами конкурса газета “НГ-Эксмо”, “Литературное радио”, сайт “ЛитАфиша”. Состоятся читки и обсуждение интересных пьес в “Театре читок” под руководо-

дством Льва Яковleva и Светланы Кочериной, в клубе “Generis” под руководством Константина Полянского.

Особенностью конкурса стало условие: пьесы должны быть без мат и излишней “чернухи”, которая в последнее время заполонила книжные полки и экраны страны. Организаторам приятно, что это условие вызвало волну одобрения среди участников конкурса. Можно часто услышать от рядового зрителя, что ему хочется наконец-то увидеть что-то светлое и жизнеутверждающее в искусстве. И конкурс “ЛитоДрама” хочет поддержать именно такого зрителя и тех драматургов, кто на сегодняшний день оказался не в “формате” большинства существующих драматургических конкурсов.

Представлены разнообразные номинации: “пьеса”, “одноактная пьеса”, “мини-пьеса”, “фантастическая пьеса”, “поэтическая пьеса” и “пьеса для детей”.

Лучшие пьесы выберут сами театры. Это сделает конкурс более честным и покажет, какие именно работы современных авторов интересуют режиссеров и руководителей театров.

При Литинституте начал работу Клуб драматургов, который ставит своей задачей повышение уровня мастерства драматургов, укрепление знаний, помощь в реализации и общение с себе подобными. В клуб могут приходить все желающие.

Подробнее узнать о конкурсе и клубе на сайте litmig.ru, где публикуются работы всех конкурсантов.

Наталья Якушина

“Текстура”: о политике, сексе и зомби

столицы. Однако в театрально-драматургической части “Текстуры” были замечены такие мэтры, как Клим, и целая команда молодых режиссеров — Виктор Рыжаков, Руслан Маликов, Юрий Му-

равицкий, Дмитрий Волкострелов, Екатерина Максимова.

Формат “Текстуры” предполагает разведение участников по призовым местам и раздачу наград. После многодневного марафона читок пьес и сценариев общественный совет фестиваля отдал Гран-при драматургу Игорю Симонову за пьесу “Выбор героя”. Попал в число героев и сам драматург. Спектакль “Небо-

Окончание на с. 125

Второй фестиваль современного театра и кино “Текстура” прошел без скрипок на “возможно провальный” второй раз. Программа фильмов и спектаклей была довольно сильной, аншлаги на все мероприятия полные, включая читки пьес и тематические дискуссии. Может быть, не все заявленные гости доехали до Перми, но, увы, это часто бывает с региональными фестивалями, далекими по географии от

Секрет привлекательности

Пьесы Валентина Красногорова впервые появились в репертуаре Крымского академического русского драматического театра имени М. Горького в середине восемидесятых годов. И с тех пор, вот уже двадцать пять лет, нас связывает с Валентином Самуиловичем тесная творческая дружба: шесть его пьес в разные годы с успехом были поставлены на нашей сцене. Недавно появилась и “Комната невесты”, с которой предстоит познакомиться читателям “Современной драматургии”. Ныне афиши украшают сразу пять постановок по пьесам Красногорова, и все они впервые увидели свет рампы на наших подиумах.

Чем же привлекают меня как режиссера произведения этого драматурга? Прежде всего тем, что в них дышит современная жизнь, не приукрашенная, а такая, как она есть на самом деле, но при этом автор никогда не скатывается к пошлости, к чернушке. Его герои — всегда живые люди с узнаваемыми характерами, со своими достоинствами и недостатками, и все они, условно говоря, положительные и отрицательные, вызывают наше сопереживание, иногда через смех, иногда через слезы. Во всех своих пьесах Красногоров так или иначе затрагивает вечную тему — взаимоотношения мужчины и женщины, даже в тех случаях, когда в пьесе одни женские образы, как в “Комната невесты”. И в этом тоже кроется секрет привлекательности его пьес.

Валентин Красногоров — мастер выстраивания драматургической интриги, его драмы и комедии захватывают, держат в напряжении до самого финала.

И еще одно несомненное достоинство этих пьес — язык их героев: сочный, точный, по-настоящему литературный, без столь модных сейчас вульгаризмов и нецензурных выражений.

Я и весь наш коллектив с нетерпением ждем новых пьес Красногорова и верим в успешное продолжение творческого содружества.

Анатолий Новиков¹

Наше знакомство с этим автором началось позднее, в начале “нулевых”, когда было напечатано “Шесть гномов” (№ 2, 2003), за которым последовали “Свидания по средам” (№ 3, 2006), “Нескромные желания, или Зойкина контора” (№ 1, 2008) и “Легкое знакомство” (№ 3, 2010). Их сценическая судьба сложилась удачно, и не только в симферопольском театре, где внимательно читают наш журнал и доверяют его публикациям. В “послужном списке” драматурга Красногорова более трехсот постановок, большая часть из них (274) в России и странах СНГ. Почти 60 спектаклей состоялось в дальнем зарубежье (Австралия, Англия, Болгария, Германия, Индия, Монголия, Польша, Румыния, Сингапур, Словакия, США, Черногория, Чехия и ЮАР). Сейчас в прокате одновременно находятся больше двадцати его пьес. Как видно, он на самом деле знает, как быть привлекательным для сцены.

Редакция

¹ Художественный руководитель театра, народный артист Украины, лауреат Государственных премий СССР.



Информация

Хроника

Окончание. Начало на с. 101

жители" театра "Практика" по его пьесе оказался единственным, который организаторы вынесли на большую сцену Театра драмы, и проблем с заполнением зала не было. Конечно, публику в первую очередь привлекло имя актера Андрея Смолякова, исполнявшего главную роль, но тема быстро взяла верх — игры небожителей российского политического и бизнес-олимпа оказались как никогда актуальны. Вторая "Текстура" по времени совпала с важными событиями в стране — предвыборными съездами партий, крахом одного из популярных олигархов, рокировкой правящего дуэта. Возможно, по причине пульсирующей актуальности атмосфера на спектакле и после была напряженная. Аниллаговый, но при этом живой фестивальный зал внезапно понял, что происходящее на сцене их напрямую касается. Такое в театре в последнее время бывает не часто. Зал попросил драматургу по окончании спектакля подняться на сцену и поблагодарил его так же, как и актеров. Характерно, что зрители, расходившиеся из театра, больше говорили о политике, чем об искусстве.

В целом программа драматургии на второй "Текстуре" заметно дала крен в сторону политической злободневности. "Новая драма", довольно долго занимавшаяся героем, страдающим самоидентификацией и самокопанием, посмотрела окрест и разразилась целой серией злых и ироничных текстов, оценивающих состояние жизни в Отечестве. И жюри, раздавая награды, еще раз подчеркнуло это направление. Первую премию, следующую за Гран-при, отдало сразу трем авторам — Константину Костенко за пьесу "Родина" ¹, поэту Андрею Родионову за футуристический текст "Нурофеновая эскадрилья" и Вячеславу Дурненкову за "Север".

Гран-при за сценарий "Два ветра" был отдан Юрию Клавдиеву. Также были отмечены "Гуманист" Александра Шевцова и "Язычники"

Анны Яблонской², трагически погибшей в начале прошлого года при трагике в аэропорту "Домодедово". В Перми этого драматурга знают и любят, на "Сцене-Молот" идет уже не первый сезон ее пьесы "Где-то и около". Примечательно, что в Пермь на фестиваль приехал муж Анны. Сейчас он делает все возможное, чтобы ее пьесы не лежали без движения, а попадали в театры.

Свообразным подведением итогов, правда не в конце, а в середине фестиваля, стала дискуссия о состоянии современной драматургии. Организаторы определили ее тему: "Российская драматургия: новая волна или отлив?" То есть предлагалось поговорить о том, появилась ли в последнее время новая генерация драматургов, способная влиять на драматургический процесс. Аудитория на дискуссионной площадке собралась разношерстная, драматурги были в явном меньшинстве. Значительную часть составили журналисты, студенты, актеры, участники фестиваля из смежного "киноцеха".

Модератором обсуждения стал драматург Владимир Забалуев. В преамбуле он вновь отметил, ссылаясь, в том числе и на программу "Текстуры", что политическая тематика в драматургии вышла на первый план. Если в "нулевые" годы политическая пьеса и существовала, то в виде иронической деконструкции, а в последние два года разговор идет серьезный, прямой и, увы, не дающий надежды. Появилось больше приверженцев жанра фэнтези с фантастическими персонажами или зомби, в котором ранее отмечался лишь Юрий Клавдиев. И это тоже реакция драматургов на действительность. На "Текстуре" в этом жанре преуспели сценаристы, например Анастасия Самойлова с текстом "Нечистые". Относительно новой темой стал разговор о сексуальности — пьесы "Антисекс" Людмилы Мульменко, "Ставангер" Мариньи Крапивиной, "Порнография" Юрия Муравицкого.

Дискуссия почти сразу свернула с обсуждения имен и тематики в другое русло. Все участники разговора

вынуждены были констатировать, что главная проблема современной драматургии не в том, кто пишет и о чем пишет, а в том, что тексты независимо от актуальности и даровитости не доходят до больших театральных сцен и пока нет механизма, способного исправить ситуацию.

Владимир Забалуев отметил, что за последние десять лет благодаря новой волне драматургии в России был создан альтернативный, параллельный театр, или сеть площадок, на которых проходят читки пьес. Это позволяет появляться новым именам, новым текстам, правда, этот круг по-прежнему остается замкнутым, а костяк авторов "из нулевых" годов — неизменным.

Худрук "Текстуры" и театра "Практика" Эдуард Бояков более категорично отметил, что пьесы уже давно "варятся" в формате читок и этим все заканчивается: "Узкий круг похвалил драматурга, и всё, поэтому лучшие драматурги уходят в сериалы". Его поддержал Клим, сказав, что текст становится драматургий только тогда, когда ставится на сцене театра, и вряд ли Чехов состоялся бы как драматург, если бы его не поставил Станиславский. "Пьесу делает театр, а он разваливается, нет актеров, нет режиссеров. Когда я вижу нынешних выпускников театральных вузов, извините, хочется сказать по-одесски: у меня руки опускаются на ваше образование", — заметил он. По его мнению, проблема раз渲ла театра напрямую зависит от состояния нации: "Драматический театр — это театр языка, нации, а если нет нации, то и театра нет".

Увы, дискуссия не дала ответа на вопрос: как преодолеть расстояние от написания текста и читок до постановок в театрах? Рецептом поделилась лишь переводчик Агнешка Пиотровска: "В Польше министерство культуры поддерживает постановку современных пьес, выделяя деньги на каждый удачный спектакль. Поэтому театры охотно берут современную драматургию". Вероятно, других рецептов пока нет.

Светлана Козлова, г. Пермь

¹ Публикуется в этом номере. (Ред.)

² См. пьесу: "Современная драматургия", № 1, 2011 г.

³ № 4, 2011 г.



Воплощение безумной мечты

Английский драматург Питер Куилтер начал творческую карьеру в качестве телеведущего на канале Би-Би-Си. Уже первая его пьеса “Respecting Your Piers”, позднее названная “Curtain up” (“Поднять занавес”), получила известность в Англии и впоследствии была поставлена во многих других странах. Дебютом драматурга на прославленном лондонском Вест-Энде, признанном наряду с Бродвеем законодателем мировой театральной моды, стала комедия “BoyBand” (“Музыкальные мальчики”) о современном массовом производстве поп-звезд. Позднее эта пьеса с большим успехом шла в Южной Африке, театрах “Комедия” в Варшаве и “Новая сцена” в Братиславе, совершила поистине марафонский тур по 60 театрам Голландии.

В 2005 году Куилтер написал пьесу “End of the Rainbow” (“Исчезновение радуги”), имевшую широкое международное признание. Премьера этой музыкальной драмы о последних месяцах жизни легендарной Джуди Гарланд, матери не менее легендарной Лайзы Минелли, состоялась в Австралии. Спектакль получил две премии имени К. О’Коннор за лучшие женские роли и был отмечен наградами Эдинбургского театрального фестиваля 2006 года. Семимесячный прокат спектакля, поставленного в Голландии, увенчался аншлаговыми спектаклями в амстердамском Королевском театре “Сатре”. Пьеса увидела свет рампы также в Чехии, Финляндии, Польше и Новой Зеландии.

Публикуемая нами “Несравненная!” (“Glorious!”) впервые была показана в Бирмингемском репертуарном театре в 2005 году с последующим прокатом в лондонском “The West End”, где она шла шесть месяцев подряд, выдержав более 200 представлений. Практически все ведущие столичные газеты отклинулись на премьеру на удивление единодушными восторженными рецензиями. Пьеса была номинирована на две престижнейшие английские театральные награды — премию Лоуренса Оливье “Лучшая новая комедия” и “Выбор зрителей”. За океаном ее сначала увидели в канадском Калгари, затем последовали многочисленные постановки в США.

В основе этой трогательной и смешной трагикомедии лежит реальная биография Флоренс

Фостер Дженкинс, женщины крайне эксцентричной и столь же беспаланной. Мадам Дженкинс, американское сопрано, стала фантастически популярной и даже знаменитой, несмотря на полное отсутствие голосовых данных, вечное не-попадание в нужные ритм и тональность. При этом она была неколебимо уверена в своем таланте, красоте, вокальном мастерстве, бесстрашно включая в репертуар самые знаменитые оперные партии, русские, английские народные и итальянские песни.

Трудно поверить, но мадам Дженкинс сумела даже выпустить несколько своих пластинок, которые впоследствии были переизданы на CD. Фрагменты ее выступлений сохранились, их можно найти и послушать в Интернете.

Среди поклонников певицы были многие знаменитости, например, композитор Кол Портер. Отдавая должное ее отваге и любви к музыке, они до слез хохотали на концертах Флоренс.

Кульминацией ее творческой карьеры стал вечер в легендарном нью-йоркском “Карнеги-холле”, где все 3000 мест были проданы задолго до концерта, а спекулянты с легкостью продают билеты по десятикратной цене. И публика не была разочарована, наоборот, она была в экстазе, буквально рыдая от восторга и... смеха.

Музыка, звучавшая в ней, была прекрасной и возвышенной, но Флоренс действительно не имела ни малейшего понятия, что звуки ее голоса не имеют ничего общего с этой красотой.

Пьеса “Несравненная!” не о пении как таковом, и даже не о невероятной человеческой судьбе. Она об экстраординарной женщине, у которой хватило сил, отваги и веры в себя, чтобы воплотить в жизнь самые дерзновенные и прекрасные мечты и, пусть таким странным образом, но все-таки развлечь множество людей, что удавалось в жизни немногим.

Пьеса мастерски написана, полна колоритного юмора, и этим, наверное, объясняется ее феноменальный мировой успех. За первые пять лет после премьеры она была поставлена на всех континентах, переведена на 15 языков и сыграна более 2000 раз в присутствии миллиона с лишним зрителей. В ней блистали звезды мировой драматической и оперной сцены. Теперь она ждет российских исполнителей.

Виктор Дальский

Нам 30 лет!

Продолжение. Начало на с. 3

Семен Злотников, г. Иерусалим

Дорогой моему сердцу журнал “Современная драматургия” удивительным и непостижимым образом возник в те далекие и, очень надеюсь, невозвратные времена, когда еще здравствовали и цветли махровым цветом советская власть, Брежнев, цензура и другие извращения. Интернета еще не было и свободой в природе не пахло...

Вспоминаю, как однажды мы с Николаем Ивановичем Мирошниченко, одним из основателей и многолетним редактором журнала возвращались из Дубултов, с писательского семинара. Представьте: полный вагон драматургов, все глядят на красавца-редактора как на мифического героя, с нескрываемым восхищением. И в очередь расспрашивают не о художественном направлении будущего издания — но о том, как ему удалось этот подвиг совершить?..

В самом деле, драматурги, которым тогда не было числа, ужасно обрадовались. На дворе было серо и слякотно, а писалось как будто весело! Замечательный журнал “Театр” с нашей ордой явно неправлялся. Мы, как пчелы мед, облепили новый журнал.

От начала и по сегодняшний день в журнале работают очень хорошие люди, высочайшего класса специалисты, влюбленные в театр, энтузиасты и бессребреники. На моей памяти их грабили, выселяли, палили пожаром, поливали водой, морили голодом, месяцами не давая зарплаты.

Для меня 30 лет пронеслись как один день. Подозреваю, Андрею Волчанскому и его команде эти годы показались немного длиннее. Нелегко выживать и жить вопреки. Но зато как потом радостно, когда уже выжил!

Кажется, сам Бог надоумил нас в дни юбилея желать долгих лет. Вот и желаю! От имени прошлых, настоящих и будущих авторов пьес и от себя лично.

Владимир Зуев, г. Екатеринбург

Было мне лет шесть, когда после спектакля местного драмкружка в кабинете его руководителя, куда привела меня мама, я увидел одну странную книжку. Первое, что меня удивило: вместо картинок были фотографии взрослых дяденек и тетенек. Потом я заметил еще одну странность: слева в каждой строчке были написаны имена людей, а справа какие-то слова. Руководительница драмкружка на пару с мамой стали объяснять, что в этой книжке напечатаны пьесы, и что это основа театра, и много еще чего умного, а книжка эта вовсе не книжка, а журнал “Современная драматургия”, и прибыл он из самой столицы нашей Родины, и в нем есть все, что нужно для театра. По дороге домой я думал: какой важный журнал, если в нем все для театра...

Прошло много лет, я поступил в Екатеринбургский театральный институт к Николаю Владимировичу Коляде. На одно из первых занятий он принес журнал “Современная драматургия” и отдал нам посмотреть его. Когда номер попал ко мне, то для меня занятие (в смысле слушания и оценки пьес моих товарищей) было окончено...

В 2006 году в “Современной драматургии” вышли мои “Мамочки”, очень больная для меня пьеса. Благодаря журналу, взявшему на себя смелость ее напечатать, эту историю матери, которые ищут своих сыновей, пропавших на войне, узнали в России. Появились спектакли в Якутии, на БАМе, на севере страны, в Дудинке, Пензе, Москве, даже в Лондоне прошла читка пьесы на английском. За эту же пьесу я, начинающий драматург, у которого только-только родился сын, получил премию журнала “Долг. Честь. Достоинство”. Спасибо!

Позже, в 2007 году, у меня был уникальный опыт работы с Андреем Волчанским над комедией “Чужие здесь не ходят”. Так как это была первая моя комедия, то вопросов к ней по поводу редактуры было более чем... Спасибо за науку, Андрей Ростиславович!

В этом же году, снова благодаря журналу, меня пригласили на Форум молодых писателей России. Там произошла одна из главных встреч в моей жизни — с Михаилом Михайловичем Рошинским. Он проводил мастер-класс по драматургии вместе с театроведом Татьяной Валерьевной Бутровой и тогдашним главным редактором “Современной драматургии” Николаем Ивановичем Мирошниченко. Благодаря им я понял, что занимаюсь своим делом и надо работать дальше.

Хочется пожелать коллективу журнала, лично Николаю Ивановичу Мирошниченко и Андрею Ростиславовичу Волчанскому здоровья, терпения и радости! Спасибо, что поверили и печатаете — не только меня, многих других современных авторов, которым неимоверно сложно достучаться до театра! Долгие вам лета!

Елена Исаева

В “Современную драматургию”, в смысле помещение редакции, я попала первый раз благодаря театральному критику Светлане Новиковой, которая в девяностые годы вела там вечера — представления новых пьес. Обсуждали первое действие “Абрикосового рая”. Тогда я еще не знала, что это только первое действие, тогда это была одноактная пьеса, но тот разговор послужил толчком к работе над текстом. Впрочем, любой приход в редакцию каждый раз служил таким катализатором. И когда я до позднего вечера сидела над рукописью с Андреем Волчанским. И когда приходила, чтобы обмыть свежий, еще пахнущий типографией номер с моей пьесой. В конце концов (не будем кривить душой), мы пишем не только для того, чтобы решить какую-то мучающую нас философскую проблему, но и чтобы найти на нее отклик, чтобы нас читали и ставили, задумывались, болели нашими мыслями и чувствами. И эту возможность — послать сигнал в пространство и получить ответ — дает журнал “Современная драматургия”. Но главное, конечно, — возможность мучительной кропотливой работы над пьесой. Потому что если уж она принята к печати, то придется доводить ее до совершенства — хочешь или не хочешь. Есть огромная разница между текстом опубликованным и неопубликованным. Неопубликованный можно править еще много-много раз, но если ты уже держишь печатные листы — обратной дороги нет, ты подписался под этим, ты за это отвечаешь, ты открыт всему миру и беззащитен перед ним. Мне всегда казалось, что начинающие писатели делятся на тех, кто легко переносит критику (“ах, вы меня не признаете, вам не нравится, ну, я вам докажу”), и тех, кто начинает писать лучше, если его хвалить, а не ругать. Я отношусь ко вторым, и когда меня ругают, увидаю совершенно (хотя за критическую помощь только благодарна), но если хвалят... Наверное, поэтому так ярко запомнились премии журнала — в честь 850-летия Москвы, а позже к 60-летию Победы.

В общем, словосочетание “Современная драматургия” у меня вызывает только радостные ассоциации: горячий чай, которым угожает Вера Тихоновна, гуляния по переделкинским дорожкам с Рошиным, Шатровым, Эдлисом во время московских совещаний молодых писателей, полночные бдения и споры в Липках, на Форуме молодых писателей, где редакторы журнала вели и ведут драматургические семинары... с неожиданным звонком из какого-нибудь неведомого далекого театра: “Мы прочли вашу пьесу в “Современной драматургии”...

Светлана Козлова, г. Пермь

Журнал “Современная драматургия” первый раз попал мне в руки в конце 80-х. Тогда я училась в институте искусств, пыталась вместе со своими однокурсниками освоить навыки театральной режиссуры и, конечно, мы искали новые пьесы для студенческих спектаклей. Время было такое, что хотелось чего-то непременно свежего, необычного, не классические пьесы, которые еще Станиславский ставил, а что-то острое по темам и языку. Искали и находили в “Современной драматургии”. Это были наши Петрушевская и Садур, французские абсурдисты, Мрожек, Пинтер, Мисима.

Хорошо помню эти потрепанные журнальные книжки, с закладками, расписанными ролями, какими-то каракулями на полях. Пьесы переписывались от руки, ведь тогда, хоть это трудно сейчас представить, еще не было ксерокса. Журнал валялся на столах во время репетиций, в студенческом буфете между стаканами с компотом и булочками, на гимнастических лавках в коридоре, рядом с костюмами и реквизитом. Книжки ходили из рук в руки, пока не превращались в ветхие экземпляры с выпадающими страницами. Они стали частью нашей студенческой жизни, символом эйфории, царившей в конце 80-х — начале 90-х. У меня до сих пор на книжных полках стоят несколько экземпляров “Современной драматургии” тех лет, с ободранными корешками, гнутыми углами, с теми пьесами, которые мы брали для дипломных спектаклей. А рядом стоят книжки новые, уже из “нулевых”, с моими пьесами. И они опять для меня связаны с новыми ожиданиями, новой профессией, новыми людьми. Конечно, сейчас никто не носится с “толстыми” литературными журналами, как мы носились. Есть Интернет, читки, фестивали. Но все равно

есть ощущение, что новую пьесу по-прежнему ищут, читают. Хочется, чтоб и сейчас “Современную драматургию” зачитывали до ветхости. Ведь в провинции журнал так же трудно сейчас найти, как в 80-е.

Николай Коляда, г. Екатеринбург

В советское время в ВТО на Тверской сидели машинистки, которые на огромных пишущих машинках со странным названием “Ятрань” перепечатывали пьесы и рассыпали их по театрам. Эти машинистки были лучшими завлитами СССР, лучшими “отборщиками”, или, как сейчас говорят, “ридерами”. Они точно знали, что сейчас театрам необходимо, какую пьесу надо размножить и разослать по театрам.

Не было тогда ни электронной почты, ни Интернета, и только эти женщины связывали далекие провинциальные театры с самым новым, что появлялось в драматургии. К ним заходили провинциальные режиссеры, спрашивали: “Дайте мне хорошую комедию!” или “Мне надо что-то острое!”, и тут же на стол выкладывалась нужная пьеса. У этих тетенек было все в порядке со вкусом, они никогда не ошибались.

Всегда, приезжая в Москву, я приносил им свои первые пьесы, а они “веером” рассыпали их по театрам. Благодаря им много спектаклей по моим пьесам появился на сцене.

Многие годы ту же самую функцию (и не только эту) выполняет журнал “Современная драматургия”.

Перелопатив горы пьес, в редакции всегда выберут то, что нужно сегодняшнему театру, то, что интересует зрителей.

Читая свежий номер журнала, каждый раз удивляешься чутью и вкусу составителей номеров. Для меня всегда радость, что каждый номер не собрание “высокохудожественных” текстов для вечности, а немедленное предложение для всех театров (столичных, провинциальных) — вот пьеса, ставьте, не пожалеете.

Читаю “Современную драматургию” с первых номеров, еще с тех давних пор, когда работал артистом. Неужели тридцать лет прошло?

Помню, первые номера зачитывали до дыр — журнал (в то время альманах) был (да и сейчас остается) свободным, открытым, и каждая опубликованная пьеса поражала смелостью.

Арбузов, Розов, Володин, Петрушевская, Зорин, Разумовская, Полонский, Гельман, Галин, Ернев, Апро, Лобозеров — сколько замечательных пьес этих и многих других авторов я прочел именно на страницах “Современной драматургии” и как многому они меня научили.

Я еще учился в Литинституте, когда в 1988 году одна из первых моих пьес под названием “Барак” (с предисловием самого Леонида Зорина) была опубликована в журнале — какое это было счастье! Как мне завидовали сокурсники! Чуть не побили — не вру! Напечататься тогда в “Современной драматургии” означало так много — молодые драматурги и представить себе не могут. Это был “знак качества”, что ли.

Впрочем, и сейчас, думаю, тоже.

С тех пор больше десятка моих пьес было опубликовано в журнале. И все они были поставлены во многих театрах России и за рубежом.

Пришло время, журнал начал печатать пьесы моих учеников, за что редакции, выражаясь по-современному, “респект и уважуха”! А потом начались публикации (ежегодно!) пьес конкурса драматургов “Евразия”, который я провожу уже десять лет.

Тысячу раз спасибо тебе, “Современная драматургия”!

Александр Коровкин

Попросили написать что-нибудь приятное в юбилейный номер. Долго думал, ничего приятного в голову не пришло, поэтому напишу правду. Сама редакция, конечно, приятная. Помещение в историческом центре Москвы, с хорошим, хоть и недорогим ремонтом, от метро близко, диваны из Малайзии, а вот коллектив... Проработал с ним бок о бок почти пять лет, натерпелся, что называется. Говорю это не для того, чтобы обидеть, а исключительно с доброжелательными намерениями. Взять, к примеру, Николая Ивановича. Ну где это видано, чтобы руководитель голоса не повысил? Не то чтобы с утра, для разминки: “Стоять! Смирно!”, даже вечером простым дураком никого не обзовет. Нет, вру, бывало. Видел его как-то злым. Получил он однажды письмо из комитета по культуре, а там дотацию на журнал сократили, выдохнул нецензурно и послал... помощника в магазин за водкой. Это единственная приятность, как вспоминается. А Вера Тихоновна? Это заведующая всем. Спросил ее однажды, как быстрее к Театру

Гоголя добраться, так она всю его историю рассказала, всех режиссеров вспомнила да еще премьеры своей молодости перечислила, вместе с участвующими актерами. При этом одной рукой текст пьесы на компьютере в “Times ET” набирала, а другой карточки бухгалтерии сверяла. Естественно, я на спектакль опоздал. Кстати, до сих пор не понимаю, почему, когда в редакцию приходят благодарные авторы, вторую бутылку можно открывать только после ухода Веры Тихоновны? И то тайно, под столом, потому как вдруг вернется? Ну разве это приятный человек? Теперь дойду и до главного, Андрея Ростиславовича. Мы с ним на “ты”, поэтому скажу честно. Самый неприятный человек в коллективе! Сколько загубленных пьес на его совести. (И моих ранних тоже.) Ну, приносят тебе их за год около трехсот, так радуйся, печатай все! Нет. Каждую прочтет, обсудит, десятка полтора оставит, а остальные в утиль. Так и те, оставленные, ладно бы сразу в печать. Так нет. Вызовет автора и давай ему руки выкручивать: “Что за персонаж, откуда взялся и что он по дороге делал, пока до любимой деревни на тракторе добрался?” Все мозги набекрень вывернет, потом ночами уснуть не можешь. Как подумаешь, что очередную, в муках рожденную гениальную пьесу нести к этому неприятному человеку, так мороз по коже. А что делать, больше некуда! Как же эти неприятные люди делают такой замечательный и единственный журнал с приятным названием “Современная драматургия”? Ума не приложу.

Валентин Красногоров, г. Санкт-Петербург

“Современная драматургия” отмечает свой юбилей — пока еще не столетний, но, будем надеяться, он до него доживет. В ста двадцати номерах журнала, вышедших за 30 лет, собрано почти все самое значительное, что создано в российской (и не только) драматургии за последние десятилетия. Уже за одно это мы должны быть ему благодарны. Но журнал — это не только архив. Он еще (вспомним бессмертную цитату) коллективный пропагандист и коллективный организатор, дающий литературную и театральную жизнь новым именам и произведениям.

Драматургия переживает сейчас трудные времена. В театре потерян интерес к слову, мысли, литературе. Драматический театр перестает быть драматическим, он превращается в шоу, в цепь приемов и трюков. В таком театре режиссеры интересуют не автор, не драматургия, не актеры и даже не зрители, а, прежде всего, он сам (и разве что скандалы и фестивали). Пьесы теперь режиссеры не ищут и почти не читают. Им вполне достаточно того литературного кругозора, который они получили в средней школе. Однако глупо предполагать, что проблемы своей страны и своей эпохи нашу публику интересуют меньше, чем жизнь прошлых веков или похождения бойких героев заграничных пьес.

Дурная театральная мода когда-нибудь пройдет, а драматургия должна остаться. И неоценима роль журнала в поддержке, пропаганде, сохранении и развитии живой драматургии нашего времени. Я верю, что появятся режиссеры, которые откроют для себя “Современную драматургию” и с удивлением заметят, что за время, прошедшее после Чехова, появилось множество хороших пьес. Ведь сегодняшняя драматургия в ее лучших образцах — это классика завтрашнего дня.

Я люблю этот журнал, и не только потому, что иногда в нем печатаюсь. Благодаря ему я чувствую себя частью общего театрально-литературного процесса, знакомлюсь с произведениями своих коллег, радуюсь их достижениям, огорчаюсь неудачам. Верю в его необходимость, вижу его полезность. В театральных библиотеках Петербурга записываются в очередь на получение очередной книжки журнала и ждут его месяцами. Пьесы можно искать и в Интернете, но у многих ли хватит терпения искать алмазные зерна в куче из тысяч поделок, сложенных в Сети?

Мы знаем, что журналы не рождаются сами собой. Журнал — это люди, которые за них стоят. Люди, ведущие “СД” уже много лет, знают свое дело, преданы ему и не жалеют для него времени и сил. Скажем же им за это спасибо и выпьем за их здоровье хотя бы по грамму за каждый вышедший номер.

Екатерина Максимова, г. Санкт-Петербург

Думаю, что качественных пьес, именно пьес для театра, сегодня крайне мало. Да и те, что возникают в драматургическом пространстве, оставляют желать лучшего. Темы в них зачастую надуманные, тексты излишне литературные, заумные, с претензией на что-то загадочное, но крайне поверхностное по сути. Иногда при всем пышнословии авторов удивляешься их невежеству, безграмотности, плоскому взгляду на жизнь. Но самое неприятное — отсутствие чувства юмора. Не гэгов, забавных жargonных словечек, а простого юмора в наблю-

дении. А вот чего хватает с лихвой, так это псевдофилософии при полном отсутствии ситуаций и характеров. Да, есть в “новой драме” карикатуры, маски, но нет людей. Поэтому хочется сказать журналу: спасибо огромное! За хороший профессиональный отбор жемчужин в потоке шлака.

Сергей Медведев, г. Ростов-на-Дону

Думаю, нашему поколению повезло: время личных открытий (художественных, житейских и прочих) совпало с перестройкой, которая для меня — прежде всего, “толстые” журналы.

Одним из таких журналов была “Современная драматургия”. Судя по юбилейной дате, его первый номер вышел в 1982-м. Где-то год спустя я заметил на витринах газетных киосков новое издание необычного, книжного формата.

Журнал, несмотря на его специфическую направленность, фантастический по нынешним временам тираж (30 тысяч) и довольно высокую цену (1 рубль 80 копеек), в Ростове быстро разбирали, и году к 1987-му я решил на него подписаться.

На днях нашел эти номера.

Чего только не было в тогдашней “Современной драматургии”! Было “Положение о конкурсе на лучшую пьесу о советской молодежи и комсомоле” (шесть премий по 1000 рублей). Была статья “О театральной перестройке, репертуаре и некоторых спорных постулатах” (“В откровенном и остром разговоре о театральной перестройке, который начался на двух совещаниях в ЦК КПСС, был продолжен на XV съезде театрального общества, объявившего себя первым съездом театральных деятелей РСФСР...”). Был мой земляк Анатолий Софронов с пьесой “Взятки не гладки” и предисловием самого автора.

Понятно, что эту “официальную” часть я не читал. Читал “Самоубийцу” Николая Эрдмана (между прочим, первая публикация пьесы), Ионеско, Кобо Абэ, статьи типа “Первые пьесы русских футуристов”.

Поскольку читал я в основном в рабочее время, то оборачивал журнал бумагой, на которой большими буквами писал “Антенно-фидерные устройства в быту” или “СВЧ. Приблизительная теория и некоторые вопросы практического использования”. Чтобы не злить начальство радиозавода, на котором тогда работал.

Конечно, я и предположить не мог, что когда-нибудь увижу — и не раз — свою фамилию на страницах “Современной драматургии”. Огромное вам всем спасибо!

Наталия Мошина, г. Уфа

Раньше дорогие сердцу письма заботливо перевязывали атласной ленточкой и хранили в какой-нибудь красивой шкатулке. В XXI веке роль шкатулки играет ящик электронной почты и разнообразные папки в ней. Вот в одной из таких папок, в которую я складываю самые важные для меня послания (да, сентиментальна, сентиментальна), лежит письмо от 16 августа 2004 года...

Незадолго до этого я дебютировала на Фестивале молодой драматургии “Любимовка” со своей первой пьесой “Треугольник”; дебютировала, думаю, не очень удачно, на обсуждении после читки пьесы выслушала несколько серьезных критических замечаний (прозвучало даже слово “графомания”), и от решения никогда и ничего больше не писать удерживало только то, что положительных отзывов было тоже немало. И вот, открыв письмо от загадочного отправителя, читаю: “Уважаемая Наташа! К Вам обращается редакция журнала “Современная драматургия”, надеемся, известного и Вам. Мы прочитали Ваш “Треугольник” и хотели бы напечатать в одном из ближайших номеров. Что Вы об этом думаете?..”

Что я об этом думала? О!.. Поверьте: сказать, что я испытала невероятное волнение и огромную радость — не сказать ничего. Эти чувства возникли даже не из-за того, что мою пьесу хотят опубликовать (хотя, наверное, для каждого пишущего человека видеть свой текст напечатанным всегда приятно), а потому что это письмо вселяло уверенность в собственных силах — значит, не всё так плохо с моим “Треугольником”!..

По-моему, главная заслуга “Современной драматургии” как раз в том, что наряду с известными и заслуженными авторами журнал постоянно публикует и молодых, начинающих драматургов. И для многих из них именно публикация в “Современной драматургии” становится, так сказать, путевкой в творческую жизнь, ведь журнал читают в театрах по всей России и благодаря ему новые пьесы находят своих режиссеров и появляются на сцене.

Издавать качественный литературный журнал в нынешних условиях непросто, но я

очень надеюсь, что 30-летний юбилей станет лишь очередной вехой в долгой жизни “Современной драматургии”!

Юрий Муравицкий

Если журнал существует 30 лет — значит, действительно нужен. В какой бы театр нашей необъятной родины я ни приехал — в кабинете завлита обязательно есть подборка номеров “Современной драматургии”. Честно говоря, не представляю себе, что может быть иначе. Иначе и быть не должно.

Достижение не в том, что журнал существует так долго, а в том, как он существует. Сохранять объективность и независимость взглядов сложно. Это сложно сейчас и, наверное, было сложно всегда. Но возможно. И в этом большая заслуга тех, кто делает этот журнал.

Для меня “Современная драматургия” — прежде всего люди, которые его создают. Мне приятно общаться с этими людьми и потому что они говорят правду, пусть не всегда лицеприятную, и потому что просто приятно общаться, разговаривать, делиться информацией.

Несколько лет назад я с некоторой завистью слушал рассказы друзей-драматургов о том, как они ходили в редакцию “Современной драматургии” — кто что сказал, кого встретили и так далее. Не могу сказать, что именно это послужило толчком к тому, что я активно начал писать. Но, тем не менее, ощущение что есть некий закрытый клуб, членство в котором надо заслужить, безусловно стимулирует.

И вот однажды мою пьесу опубликовали. Не сразу, конечно, — пришлось серьезно работать над редактурой. Когда вышел номер и я получил приглашение в редакцию, Герман Гревков проинструктировал меня, как готовиться к церемонии получения авторского экземпляра. Все прошло успешно. Я стал членом клуба. И это для меня действительно очень важно.

Поздравляю “Современную драматургию” с юбилеем! Желаю процветания! А если тучи сгустятся, помните: нас, авторов, подписчиков и просто читателей очень много. Так что бояться нам нечего. Победа будет за нами! Ура!

Виктория Никифорова

“Здравствуйте! Я из Шанхая, прочитала недавно вашу пьесу в “Современной драматургии” и хотела бы ее перевести. Можно?” Или: “Мы вам звоним из Турции, хотелось бы поставить вашу пьесу. Где мы ее нашли? В “Современной драматургии”. Еще: “Привет! Я из Нью-Йорка, нашел в “Современной драматургии” вашу пьесу...”

Я не очень понимаю, как работает система распространения “Современной драматургии”, но вижу: это что-то волшебное. Броде “Ведьминой школы доставки”, как в мультфильме Хаяо Миядзаки. Журнал, к сожалению, не найти в московских киосках, зато в самых разных концах мира он всплывает регулярно. Да и русские театры по всей стране получают каждый номер. В общем, лучшего агента драматургу и представить невозможно. Еще бы, конечно, интернет-сайт завести, и тогда...

“Современная драматургия” — классический “толстый” журнал с почтенной биографией. Но в редакции совершенно не пахнет нафталином, а сотрудники не изображают из себя литературных генералов. В иных толстых журналах “генералитет” надут так, что оттуда бежать хочется. А в “Современной драматургии” автора считают человеком, относятся по-дружески, хотя и судят строго, без поблажек.

Нет на свете автора, который любил бы редактировать свою вещь. Но в редакции “Современной драматургии” этот процесс проходит практически безболезненно. Драматург приносит свое детище, а его аккуратненько оперируют. Бывают амбициозные редакторы — они как безумные хирурги кромсают подопечные тексты и выкладывают инсталляции из “внутренностей”. Но в “Современной драматургии” “пациент” после “операции” жив, здоров и выглядит лучше прежнего. И главное, пьеса после редактуры становится предельно удобной для постановки — а театры это ох как ценят.

Как читателью, мне интересно узнавать о самых разных новых пьесах, которые — вот чудо-то! — все еще появляются в русскоязычном пространстве. Особенно радует сбалансированность репертуара “Современной драматургии”. Там нет перекоса ни в сторону коммерческого драматургического мейнстрима, ни в сторону экспериментальной “новой драмы”, а есть просто все самое интересное из нового. А рубрика “История. Библиография”, где печатаются редкие пьесы старых авторов, — это отдельный подарок. Я ее очень люблю.

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Новое в “Практике”

Девушка и четыре трупа

“Вентиль” Г. Грекова¹

Эта пьеса молодого драматурга — чрезвычайно добродушный текст: динамичный, игровой. Автор надеется: “Здесь есть что поиграть актерам”. И надеется, надо сказать, небезосновательно: диалоги здесь живые, образы узнаваемые, ситуации гротескные и нелепые, но при этом достоверные. Кажется, что обаяние этого текста заключается в том, что автор умело балансирует между аллегориями, символами и вполне жизненной конкретикой.

Главный герой Феликс (Р. Бондарев) живет в некоей служебной квартире и охраняет устройство под названием “вентиль”. Этот вентиль спрятан в шкафу, и именно от того, закрыт он в данный момент или открыт, зависит политическая и социальная обстановка в стране. Бред? На пороге квартиры появляются два бритоголовых охранника, между ними — человек в дорогом костюме с депутатским значком на лацкане (А. Мамадаков). Он приходит со следующим заявлением: “Сегодня мы закрываем вентиль. Хватит!” Кажется, что, перекрывая это устройство, Шеф (как его называют) грозится ограничить доступ к свободному воздуху в стране. Вентиль закрыть можно только под звуки национального гимна. “Депутат” вместе со своими бугаями торжественно внимают знакомой мелодии: “Славься, великая наша держава, славься, страна, мы гордимся тобой!” В глазах всех троих стоят слезы. Шеф проникновенно внушиает Феликсу: “Давай просто послушаем гимн! Чувствуешь величие этого момента?” Наглая патриотическая демагогия в устах человека с депутатским значком уже как бы и не относится к категории абсурда. Но для рефлексии по поводу прошлого, настоящего и будущего многострадальной Родины нет места и сценического времени. И это замечательно! Потому что в пространстве этой драмы достаточно черного юмора, сюжетного драйва и других необходимых элементов достойного сценического текста, попавшего на подмостки такого театра, как “Практика”.

Собственно, завязка сюжета заключается в том, что Феликс, одурев от одиночества и внушений своих “хозяев” по поводу ответственности за великую страну, которая лежит на нем, охраняющем — страшно сказать — вентиль! — вызывает на служебную квартиру проститутку. Симптоматично, что, желая реализовать естественные потребности молодого мужчины, Феликс от девушки ожидает и другого, гораздо более для него важного — он хочет, чтобы его пожалели. Кладет голову ей на колени, сетует на то, что жизнь вокруг полна боли и совсем не похожа на сказки с принцессами и драконами, которые он читал в детстве. Тут-то наш герой и совершает промах — его откровения не очень сильно трогают Ирен (Ю. Волкова). Именуя своего клиента “психованным задротом”, Ирен кричит, что ей вовсе не жалко Феликса и мужиков ему подобных (а только такие сейчас и попадаются). Ее жизнь гораздо тяжелее: отец изнасиловал, когда она была подростком, а потом девушка стала жить с таким же, как Феликс. Называя себя писателем, ее избранник лежал на диване и хотел, чтобы она его жалела. А ей пришлось зарабатывать деньги... В общем, у Ирен есть все основания для того, чтобы не сочувствовать тому, кто называет себя “маленьkim добрым мальчиком”. Феликс же соответствует популярному ныне образу инфантильного, вполне себе здорового и вполне себе молодого мужчины, который требует от жен-

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

щины жалости, а сам живет “подлинной жизнью” за монитором. Ведь только там можно погрузиться в сладостный виртуальный мир рыцарей, принцесс и драконов. Глядя на подобных мечтателей, волей-неволей начнешь сочувствовать Шефу, который в финале признается, что он особенно трепетно относится к Феликсу, так как его собственный сын принадлежит к тому же поколению “здротов, которые разучились трахаться”. Шеф характеризует этот факт как суть трагедии нынешнего поколения: “Ни цели, ни идеи. Сидят в блогах и срут комментами!” — сетует идейный папаша. Что говорить, его раздражение отчасти можно разделить...

Неожиданная потасовка Феликса и Ирен заканчивается случайным выстрелом. Тело убитой надо срочно спрятать — в дверь как раз звонит Шеф, чтобы в очередной раз закрыть вентиль. Итак, перед зрителем следующие предлагаемые обстоятельства: труп девушки по вызову в ванной, визит Шефа и... дальше сюжет становится все более фантасмагорическим. Вслед за “депутатом” и его охранниками, которые так и не обнаружили труп, является долговязый хлыщ в белом костюме, которого называют Резидентом (Антон Кукушкин). Он спокойно спрашивает: “Кстати, что у тебя делает труп в ванной?”, на что Феликс совсем не обеспокоенно отвечает: “Это так надо, короче”. Резидент воплощает силу, противоположную Шефу — будто бы силу свободы и демократии. Он обещает главному герою не выдать перед начальством досадное обстоятельство в виде трупа в ванной и мечтает только об одном — открыть вентиль хоть на четверть часа, ведь им (борцам за демократию) он нужен для свободы, а Шефу для того, чтобы манипулировать народом. Только воплощение свободы в виде этого субъекта не внушает доверия. В обмен на свое молчание Резидент предлагает Феликсу вступить с ним в гомосексуальную связь. В итоге почти детективных сюжетных перипетий он, посягнувший на мужскую девственность Феликса, также оказывается в числе трупов, к которым присоединяются и случайно нанюхавшиеся яда охранники “депу-

тата”. Когда “депутат” увидит труп Резидента и потребует объяснений от Феликса, то услышит жалобное: “Он заставлял меня делать массаж, а потом хотел меня трахнуть!” А Шеф возмущенно и сочувственно закивает головой: “Извращенец! Это их политика!”

Пока Шеф препирается с Феликсом из-за того, как выгоднее для страны обставить эти недоразумения, Ирен оживает. Вернее, оказывается, что она вовсе и не умирала — просто потеряла сознание при виде крови. Неожиданно политический триллер оборачивается героической драмой: Феликс защищает девушку от Шефа, который готов ее застрелить — на этот раз по-настоящему, во благо своей великой Родины.

Феликс и Ирен (а на самом деле Даша) оказываются лицом к лицу. Она предлагает ему спасти ее и себя, уйти из этой добровольной тюрьмы. И он соглашается, пока еще не зная, куда поведет свою новообретенную любимую, но веря, что все будет хорошо — как в его детских сказках с принцессами и драконами. Даша под занавес исполняет на авансцене пронзительную эстрадную мелодию советской эпохи, в тексте которой есть что-то про надежду, сердца двух и т.д.

Режиссер Виктор Алферов очень чутко воспринял пьесу Грекова. Этот текст как бы играет сам за себя. В спектакле минимум музыки, световых эффектов и прочих развлекающих и отвлекающих зрителя элементов. Режиссер, драматург и актеры создали сценическую фантазию, в которой есть место всему — абсурду, сатире и даже размышлению по поводу молодого поколения и смутного будущего нашей страны. Вывод напрашивается простой и неутешительный. Лживы все — и гомосексуальные “борцы за демократию”, и уверенный неизвестно в каких идеях и идеалах плотный человек со значком на груди. Потому что как раз идей и идеалов никаких и нет. Все это фантасмагория, обманка, абсурд. Скорее поверишь в историю любви Феликса и Даши, которая так душевно исполняет советский хит...

Дарья Тарханова

Космос как иллюзия

“Иллюзии” И. Вырыпаева (автор и режиссер)

В “новой драме” сейчас отношения сложные. После очередной “Любимовки” эксперты констатируют нашествие “новых тихих”. Что касается “тихих” — или все же затихших? — то в этой среде различаются два явных течения (здесь воспользуюсь градацией ошибок от сценариста Роберта Макки) — “технические” и “мировоззренческие”. Первые, это уже про новодраматургов, плодят массы текстов на известном им материале, и во многом это просто новые авторы, работающие в старой традиции, и все больше это “новые деревенщики”. Почвенники, скажем мягче. Вторые просто копируют уже устоявшийся канон. Т.е. пишут, как и прежде, и на том же материале — побольше патологий и маргиналий, а механическую склейку надерганных из Сети цитат здесь даже называют *verbatim*. Хотя в “новой драме”, судя по последним премьерам “Teatrap.doc”, уже совсем иной коленкор — по крайней мере, не чернуший.

А есть еще Иван Вырыпаев, который тоже ведь вышел из черного “доковского” подвала, но теперь работает только чистыми руками и только с первоэлементами. Кислород, к примеру, взять. Он ныне — словно провизор в незримой аптеке. Алхимик в монашеской келье. Правда, келья эта каждый раз в монастыре другой конфессии. В любом случае он ищет то новый философский камень, то эликсир чьего-нибудь бессмертия. Ну, случается, и просто “химичит” иной раз.

Вот к новому театральному сезону из своего тигелька (чуть не сказал “из черепка”) выпил он зрителю редкоземельный элемент невиданной... да нет, невинной лучше, красоты — “Иллюзии”. А так как мастер Вырыпаев известный, то может потому порой позволить себе сработать и под заказ. Эти “Иллюзии” — для немецкого театра из Хемница. И “право первой ночи” там реализовано за день до московской премьеры. Но еще на полгода раньше его в качестве эксперимента поставил в Новошахтинском драмтеатре Александр Хухлин. От немцев нам ничего пока не видно, о дерзновениях новошахтинцев чуть ниже, а вот Вырыпаев — вот же он, вот, выныривает перед своей, уже полностью родной премьерой в фойе “Практики”, кланяется китайским болванчиком, не снимая при этом шапочки.

Вы знаете, зачем ему шапочка? Так ведь в сферах, куда забирается он, уши-то мерзнут! Там очень разреженный воздух. Там трудно дышать, но так легко думать. Выдумывать тоже легко, но творить удается пока только одному ему, Вырыпаеву. Так что, собравшись на спектакль, помните об этом.

Вы ведь уже заняли место согласно купленному билету? Отключили мобильный те-

лефон? Ждете, что сейчас вас будут развлекать, пугать и соблазнять? А может, получать начнут? Давно ж известно — актеры на все готовы. А вы? Вы пришли на спектакль. Но готовы стать не зрителем — со зверцателем и даже соглядатаем, сообщником и даже соответчиком. А советчиком?

Нет, не надо здесь кричать: “Да кто ж так душит Дездемону?!?” Здесь и повода-то нет. Здесь просто рассказывают истории. Без, извините, лицедейства. Четверо актеров в неброской одежде — о четырех, до самой своей смерти неприметных персонажах. Двух супружеских парах — Сандре и Дэнни и Альберте с Маргарет, друживших между собой всю жизнь. Притом жизнь эту проживших полноценно, жизнь, полную взаимной любви и верности...

Не буду всю пьесу пересказывать. Ее и прочесть можно. Но не увидеть, пожалуй, нельзя. В этом, собственно, и смысл. И соль, и перец, и петрушка. Ингредиентов этих — с избытком в густо замешанных перипетиях отношений четверки «иллюзионистов». И так с одной стороны смотришь — варит Вырыпаев кашу из топора. А при ближайшем рассмотрении — все ж подает хрустальный стакан простой воды. Тот самый стакан — последний, что просит умирающий.

Хотя стаканы у актеров пластиковые. И даже непрозрачные. Вот Каролина Грушка — вся как вздох на морозе. Иллюзия, а не живой человек. Ее, кажется, тоже Вырыпаев для своей пьесы выдумал. Но не в текст вписал, а пригласил сыграть. И Казимир Лиске — то ли еще поляк, то ли уже американец. Когда с банджо — точно из Штатов. Но Лиске ж еще и передвигается

словно андроид из космической одиссеи. Берет аккорды, дающие такой реверс, что как будто враз расширяются и исчезают все стены зала.

Впрочем, с этого момента чуть подробнее. Декораций на сцене нет, да и сцена вся словно для митинга подготовлена: квадрат подиума с трибуной и стулья по углам. По числу актеров, которые по очереди читают проникновенные монологи. Ну, разве что влезет в них иной раз Казимир Лиске и ляпнет, что Маргарет больна раком, а Сандра и Дэнни — родные брат и сестра. И тут же обратит все это в шутку. А без того обескураженный зритель уже теряется — где правда, где вымысел? Или все это и есть те самые иллюзии? Про большую и чистую любовь, про крепкую и верную дружбу? Про полноценную, долгую и, наконец, счастливую жизнь?

Но тут же актеры Инна Сухорецкая и Александр Алябьев — живые, теплые, участливые люди. Тоже, как и Лиске с Грушкой, переживающие за своих героев — здесь, кстати, никто не переживает в плане воплощения их образов. Но, в итоге, переживают их хотя бы потому, что все персонажи пьесы в конце концов умирают. Когда любовь до гроба, как иначе?

Тут все по-другому. Здесь не просто рассказывают истории о героях. Или истории героев. Здесь выстраивается такая схема отношений в театральном пространстве, когда спектакль идет в зал. В зале. В зрителе. В себе. Для того и свет в зале долго не тушат. И актерам тут, кажется, не нужна отдача — они ее получают прямо здесь и сейчас — от своих героев. А зритель? Это тот случай, когда каждый сам должен заработать себе катарсис.

Обстоятельства места и времени для него соблюdenы. Есть даже светодиоды, бегущие по заднику то кометами, то пульсарами и создающие нереальную атмосферу, разряженную и дистилированную. Ощущение существующего в тексте Вырыпаева “голубого, переменчивого мерцающего космоса, в котором так нет постоянства”. В свете последних культурных событий спектакль можно сравнить с “Меланхолией” Ларса

фон Триера. Параллели поискать можно, но главное, что роднит фильм и спектакль, так это присутствие того самого космоса.

Механизм “Иллюзий” не работает на старой технике узнавания и / или подобия. И не катит на избитом “чеховском” тарантасе, когда не говорят, как надо, а показывают, как можно. Не включается и момент отстранения. Так, кстати, отчасти сработал и Хухлин в Новошахтинске: нарочито вырядал своих актеров в треники и тапки, усадил к трюмо и миске супа. С “бесаме мучо” в каждой паузе. Но так проще. А тут уши мерзнут от космической высоты. Вы трёте их и, может, думаете, что вас надули. Что это как раз и есть обещанная иллюзия спектакля. А надо думать и сверх, и поверх иллюзии.

Пьеса — совершенный механизм трансформации, во время которой можно столько всего передумать, что это навсегда изменит твою жизнь, изменит твой мир.

Вот этой самой трансформации, похоже, добивается и Вырыпаев. Причем дает для этого не пьесу — чистый экстракт. И для себя, и для своей труппы он нечто подобного уже добился. Чего и зрителю желает...

Но... Когда в финале по заднику поползли светодиодные, цвета синего льда трассеры, раздались требовательные голоса: “Что значат эти полосы? Что они символизируют?!?” Рядом со мной сидел двойник писателя Сергея Довлатова, покряхтывал в кулак, молча и даже как-то напряженно. А после аплодисментов встал, развернулся в зал из своего третьего ряда и громко сказал: “Не-навижу!” — “Что?” — переспросили его. “Не-на-ви-жу!” — и ринулся вон. Типичная, замечу, реакция, пусть и первоначальная, на многие вырыпаевские тексты. Это потом они становятся культовыми. Но ведь были среди зрителей такие, и их большинство, что выходили из зала с блуждающей улыбкой на лице. А оказавшись на улице, кто-то, наверное, сразу принял и, может, полюбивший новый вырыпаевский спектакль, сказал: “Хорошо бы снег пошел. Тихо, как в стакане...” Лучшая, по-моему, оценка...

Сергей Лебедев

Жажда жизни

“Баба Шанель” Н. Коляды¹ в Театре на Юго-Западе

Первая московская постановка этой комедии стала пронзительной притчей о старости и жажде жизни. Удивительно, что эту чисто “женскую” пьесу написал мужчина и поставил тоже мужчина. Николая Коляду вдохновило к ее созданию знакомство с самодеятельным ансамблем русской песни, в котором пели старушки. А Валерий Белякович, по его собственному признанию, “как только взял в руки этот текст — сразу понял: буду ставить”.

Так в огромном репертуаре Театра на Юго-Западе впервые появился Коляда. Однако пьеса о закате человеческой жизни в этом молодом по духу коллективе отнюдь не первая, острый интерес к этой теме проявился еще в спектакле “Требуется старый клоун”, поставленном Беляковичем по пьесе М. Вишнеча несколько лет назад. Там колобродили и чудили три старых клоуна, столкнувшись в одном цирке в поисках работы. В финале этой драматической клоунады, по сюжету, один из них умирал. Ну, а теперь из того блестящего актерского трио двоих исполнителей уже нет в живых...

Что же происходит в нынешней пьесе? События таковы:

В Доме культуры Всероссийского общества глухих закончился отчетный концерт народного ансамбля русской песни, состоящего из восьмидесятилетних старушек. Прямо после концерта, в своих кокошниках и сарафанах, они собрались отметить юбилей собственного коллектива. Каждая принесла домашние напитки и закуски собственного приготовления. Все возбуждены успехом праздничного выступления, пьют, едят и ждут к столу своего руководителя Сергея Сергеевича, которого все они боготворят и в которого все, конечно же, влюблены.

Перед нами мир российской старости, состоящий, по обыкновению, из одних женщин — одиноких, ущербных, нелепых, заброшенных, впавших в маразм — но не сдавшихся, цепляющихся за жизнь и живущих вопреки своим болезням, инвалидности, слепоте, глухоте, хромоте... У кого-то уже нету памяти, у кого-то зрения, у кого-то слуха — но они вдохновенно поют в своем хоре, ставшем их спасательным кругом на самом краю завершающейся жизни. И вот он — их час, их триумф после победоносного выступления! Все они в опьянении этого праздника, ворвавшегося в их сердца. Пляски, крики, полупьяный гам, живописные высказывания, в которых авангардные слоганы перемешаны с

русской поговоркой и модными ухватками...

Всех их играют мужчины. В чем и драйв этого зрелица. Александр Горшков, Максим Шахет, Андрей Санников, Олег Анищенко, Олег Задорин, Михаил Белякович, Константин Курочкин, эта мускулистая команда Юго-Запада авантюристично и бесшабашно изображает женскую старость, достигая беспощадной дистанцированности меж собою и образом. Нет, самим женщинам так не рассказать о себе никогда.

Тут прелестные типажи наших русских теток, прошедших чуть ли не весь двадцатый век и встретивших век двадцать первый. Тут “предводительница” Тамара Ивановна, тут ехидная интриганка Капитолина, тут истеричная обожательница Цветаевой Сара Абрамовна, она же — главная обольстительница молодого худрука. И тихая старая дева, кошатница Нина Андреевна... Каждая со своими причудами и вывертами, со своим неповторимым темпераментом. Их комичные диалоги, стычки и разборки, их старческая невменяемость отыгрываются с усмешкой и слезой молодыми лицедеями, которым еще неведома старость.

Волею режиссера жанр трагифарса раздвинул ткань комедии. Движение от фарса к драме составило главный заряд сюжета. Да, поначалу мы в гомерическом хохоте лицезреем сей нелепый старушечий хор, ну а потом — плачем. Поскольку худрук Сергей Сергеевич (Денис Нагретдинов), оказавшийся изрядным аферистом, привел в ансамбль новую молодую солистку Розу Белоконь (Галину Галкину), неожиданно и коварно объявив “ребрендинг”: теперь Роза заменит собою весь хор, который навсегда отдовинется назад, в темноту сцены, и останется лишь на подпевках. Однако спаянный коллектив дает отпор самозванке, в ответ на что оскорбленный Сергей Сергеевич прекращает деятель-

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

ность хора...

В этом месте по пьесе никто не умирает, нет. В спектакле же старушки друг за другом уходят из жизни — сначала девяностолетняя Капитолина, за ней, по очереди — все остальные. Снимают с себя свои концертные сарафаны и переходят в мир иной. Поскольку в прежнем мире у них отнято все. И

уже примерив на себя смерть, сбившись в кучку, глядят в оставшуюся позади жизнь и вновь жадно мечтают о ней, уже на любых условиях! Только бы жить, жить, жить! “Хоть в темноте, но на сцене, но в платье и в кокошнике. Мы скажем ему: “Простите нас, Сергей Сергеевич!” И вновь попросимся в его обновленный ансамбль”.

Ольга Игнатюк

Теперь о пожирателях трупов

“Развалины” Ю. Клавдиева в Центре драматургии и режиссуры

Каждый новый опус Юрия Клавдиева вызывает особое любопытство. Что на сей раз нам преподнесет скандально известный автор? На сайте ЦДР “Развалины” проанонсированы как “пьеса нового этапа, без единого слова мата”. Что ж, вполне лестная характеристика. Она еще больше подогрела любопытство. А что, может, действительно “нового этапа”?

Так можно ли сказать, что пьеса “Развалины” обозначила какой-то новый этап в творчестве драматурга Клавдиева? Дело ведь не только в мате. И если его нет, это еще не означает, что автор перешел на новый этап. Просто изменилась его жизнь, он женился, переехал из Тольятти в Питер и, наверное, во многом успокоился, забыв бесстрашную и отчаянную молодость. И эта перемена, конечно, сказалась на его пьесе. На том, что он теперь озабочен некоторыми дискуссионными нравственными проблемами. Хотя тенденция к такого рода пьесам угадывалась уже в его раннем опусе “Пойдем, нас ждет машина”, где две девочки-отщепенки вдавались в философский диспут о том, можно ли убивать. Это было почти как у Достоевского, хотя и на совсем другом художественном и проблемном уровне. Но тенденция, повторяю, была. Значит это не совсем новый Клавдиев, просто драматург развивается и закономерно расширяет круг обсуждаемых проблем.

На сей раз не обошлось и без некоторой крутизны. Юрий Клавдиев в своей новой пьесе вывел на сцене семью каннибалов. Да, да, настоящих пожирателей людей (точнее, их трупов). Только время действия пьесы не наши дни, а Вторая мировая война. То бишь Отечественная. Место действия — блокадный Ленинград. Из некоторых источников, официальных и полуофициальных, известно, что случаи людоедства действительно имели место в Ленинграде во времена блокады. Так люди стремились выжить. И вот Клавдиев

сделал людоедов — женщину, мать семейства, приехавшую в Ленинград из деревни, и ее троих детей (для точности укажем, что двое из трех — ее внуки, а один действительно ее непосредственный отпрыск, впрочем, для хода драмы это обстоятельство не имеет ровным счетом никакого значения) героями пьесы. Но такой резкий оборот понадобился автору вовсе не для того, чтобы просто эпатировать публику — вот, дескать, как страшно! Клавдиев создал что-то наподобие интеллектуальной драмы или, скажем проще и точнее, проблемной пьесы-дискуссии, в которой развернул диспут между матерью семейства каннибалов и ее соседом — интеллигентом, ученым-теоретиком, который поедание людей считает вещью недопустимой в любых, даже самых трагических обстоятельствах.

Надо сказать сразу, что спор этот слушается и смотрится с интересом. И как будто имеет отношение к нашей современной действительности. Не в том смысле, что в ней тоже встречаются каннибалы. А в том смысле, что у нас сейчас тоже стоит проблема выживания. Особенно остро она стояла в 90-е годы, во времена чудовищной инфляции, невыплаты зарплат и т. д. Ради того, чтобы заработать деньги, люди бросали свои профессии, которые получали в вузах, шли торговать в киоски сникерсами и пивом. В общем, было много чего, что еще десятилетием раньше, в благословенные времена советской власти показалось бы дикостью. Не так остро, но все же ощутимо стоит проблема выживания и сегодня. Моло-

дежь по-прежнему предпочитает приобретать денежные профессии. Потому что все сегодня решают деньги. Таков закон общества потребления. Моральные принципы ощутимо пошатнулись. Сегодня проблема стоит так — выжить и быть успешным *любой ценой*. Отсюда коррупция, взяточничество, воровство в невероятных масштабах. Вот эта “любая цена” без оглядки на нравственные нормы и есть объект рассмотрения в пьесе Клавдиева. Но все же добыча денег и пожирание людей далеко не одно и то же. Поэтому хотя в новой пьесе Клавдиева и ощущается перекличка с современностью, но все же с некоторой настяжкой. Получилось так: Клавдиев почувствовал проблему и стал решать ее на материале истории. Он по определенным соображениям не мог рассмотреть эту проблему в более спокойном и не столь эпатирующем варианте сугубо современной пьесы, описывающей наши будни. Такой слаженный современный вариант о способах выживания в наше время мог бы написать какой-нибудь более спокойный, уравновешенный и традиционный автор типа Людмилы Улицкой. У нее собственно и есть пьеса на эту тему — “Русское варенье”.

А Клавдиев есть Клавдиев. Все-таки его тянет к эпатажу, к ужасам и выворачиванию кишок. Поэтому он и обратил свой взор на времена страшной ленинградской блокады.

Впрочем, идею написать о каннибалах подсказал Кладвиеву, по его собственному признанию, Михаил Угаров (так говорится во вступительном слове автора в программке). Правда, что Угаров имел под этим в виду, Клавдиев не уточняет. Но вкладывает в свои рассуждения много пафоса на тему “это не должно повториться”. Пафос довольно сомнительный и даже несколько пионерский. Что не должно повториться? Мировая война? Поедание людей в условиях жестокого голода? Понятно, не должно. Но это, как говорится, не в нашей власти. Крутые виражи истории возникают непредсказуемо по воле отдельных харизматических личностей типа Ленина, Сталина и Гитлера. Так что пафос Клавдиева не вполне уместен.

Теперь о драматургических достоинствах этой пьесы. Они не слишком высоки. Много

разговоров, деталей, кажущихся лишними. И как утверждает постановщик спектакля Кирилл Вытоптов, ему пришлось от многих деталей и подробностей отказаться во имя того, чтобы пьеса приобрела более действенную основу. Режиссеру, в общем, удалось справиться с этой не слишком сценичной вещью, потому что, как уже было сказано, спор, затяянный в спектакле, смотрится, а вернее, слушается с интересом. Но думаю, что этот интерес прошел бы мимо обычного зрителя, который в театре привык отдыхать и развлекаться. Другое дело, что в Центре драматургии и режиссуры зритель не совсем обычный, а продвинутый, это театральная публика, студенты, люди думающие.

А научится ли Клавдиев писать более сценичные пьесы, с более выраженной действенной основой, покажет будущее. А пока мы имеем, в общем, неплохой спектакль по неплохой, в общем, пьесе известного автора.

Осталось поговорить только об актерах. Двое из них — А. Огонян, сыгравший роль интеллигента Ираклия Александровича, и И. Денисова, сыгравшая крестьянку Марью Ильиничну, — показали неплохой класс исполнения. Хуже получились дети, актерам пришлось по-тюзовски картавить и подделывать детские голоса, а это не всегда было хорошо. Впрочем, в спектакле запомнилась одна весьма удачная сцена, где отец Ираклий Александрович разговаривает со своей дочкой-школьницей (С. Райзман), которая дружит с детьми Марии Ильиничны и во всем оправдывает их способы выживания. Да, они едят трупы, — рассуждает девочка, — но, во-первых, сажим трупам это все равно, а во-вторых, у ребят прибавляются физические силы, они могут ходить, бегать и чувствовать себя вполне正常ально, не то, что она сама — все время задыхается. На пределе физических возможностей находится и ее отец. В финале он падает замертво рядом с муляжом трупа, у которого вместо внутренностей — спелые красивые фрукты, виноград, яблоки. Этой “веселой картинкой” и завершается спектакль.

Полина Богданова

Пять минут шума

“Шум” Е. Бондаренко в “Teatr.doc”

В целом, конечно, не пять, а все девяносто пять, включая рассаживания и падения зрителей со стульев. Но начать хотелось как-то так: “Если шумы изучают, значит, это кому-нибудь нужно...” И продолжить примерно так: “Если людей убивают, значит, и это кому-нибудь нужно”. И такой вот незатейливой аллюзией обозначить главную тему спектакля — спор новых физиков и... киллеров.

Я сразу, продолжая взятый маяковский тон, смажу “карту будня” и, как тот проказливый киномеханик, прокричу в зал — но не кто убийца, а в чем суть. Ведь ее-то, суть, сиречь правду, и пытаются найти в “Шуме” (режиссер Талгат Баталов).

Да можно и без кавычек. И не с прописной. А с записной. Записной ведь перед нами случай: подросток убил одноклассника. Из-за кляксы. Я вот пока смотрел спектакль, в Новозыбкове ребятки второклассника сожгли. Это в XIX веке из такого романа выдували с уже набившим оскомину “тварь я дрожащая или право имею”. Забегая вперед — и эти твари здесь присутствуют. И оказывается, эти крокодилы действительно летают, низехонько, но летают. Если им прикажет Федор Михайлович. Из могилы.

Но встает такой новый Достоевский (Михаил Руденко) и идет по пороховому следу своего героя, закручивая фабулу будущего романа в затейливый сюжет. Да с философией. Да с нечаевщинкой. И по ходу следования, или, скажем точнее, журналистского расследования, остроумно замаскированного автором пьесы Екатериной Бондаренко под изучение шумов из “черной дыры”, выясняет, что слушаев-то таких — пруд пруди. Тут не подростка, и даже не ста-руху-процентщицу с племянницей, тут всю семью в одночасье топором порешили. Но нет, это проходная новость для криминальной колонки, его же интересует, “зачем Юрка сбрил ус...” Извините, я вам карты обещал раскрыть, а только спутал?

Так вот: есть маленький шедевр — не больше этой рецензии — в мировой литературе: рассказ Акутагавы Рюносекэ “В чаще”. Из этой же серии, только более прямолинейный — без эквилибристических манипуляций о сверхчеловеке: убийство и показания свидетелей. И каждый говорит правду и только правду. Но — свою правду: я убил, а дело было так... В

итоге: да-да, много шума, ну не совсем уж из ничего, а из банальной, как сейчас пишут в криминальной хронике, бытовухи.

Вот так, точь-в-точь и здесь: ходит наш достоевский, достает народ, пытается дос-тать правду-матку, деньгами и водкой, ложью и лестью. А у каждого она, правда, своя, свой шум в голове. Для напропалую бухающего друга Паши (Сергей Овчинников) произошедшее — часть миссии. Как в компьютерной игре: убил — прошел на следующий уровень. Да он и сам бы убил. Кого-нибудь. За что-нибудь. И вообще — ему на войну надо. Вот его миссия. А все остал-ное в этом мире — мишуря, цензурный вариант. Водка еще есть? А якобы возлюбленная героя... да никакая и не возлюбленная вовсе, а так, Настасья Филипповна с окраины. Ну, пошумела с одним, со вторым даже не целовалась. И вообще она со своим ухажером в Москву едет. Для бабушки причина случившегося, весь корень зла — в книгах, от них и шум в голове...

Да и сам герой (Алексей Маслодудов) сидит в психушке, шумит понемногу. То его мысли об устройстве мозга посещают. О совести. О душе, кстати, он не думает. Знаете, где она у него? А чуть ниже селезенки: для опознания на тинейджерской толстовке кислотной зеленью выведено SOUL. То еще о неравенстве людей и праве высшего он думает. То о правильном Ленине и хорошем Сталине... У него вообще много мыслей, умных и наивных. Он и теорию относительности помнит. И следствия из нее. Мало того, у него Красный Арк в голове! Друг такой. И командир — он бы с ним, будь тот в жизни, всех перебил, не только одноклассника...

Но говорит он красиво. В смысле, артикулирует: Прометей поверженный, Овод на расстреле... Харизматичный, в общем, тип. Посади в углу, направь, как на допросе, лампу, и он один сможет за полтора часа

рассказать всю пьесу. И зритель так же полтора часа будет ему внимать. С напряжением. И любованием. Такой типаж. Недаром Нина Беленицкая героя своей новой пьесы “Я умер в прошлом году”, как сама призналась на прошлой “Любимовке”, писала специально под Маслодудова.

Но Талгат Баталов, режиссер-дебютант, его не посадил — зачем ему вторая “Наташина мечта”, только наоборот? Наоборот — в смысле, история про подростковое убийство, но рассказанная с конца. И тоже с участием журналиста. У Талгата, согласно плану и пьесе, — сверхзадача. У него — шум времени! И сам герой в прошлом — активист АКМ. Мог бы, кстати, и нацболом стать, но эти уже из каждой второй новодрамовской пьесы норовят выпрыгнуть. Хотя не суть важно, главное — обозначить нечавский след. Тут, кстати, экивок и в сторону “приморских партизан”: “Было бы больше патронов, зашел в отдел и расстрелял милиционеров, сколько смог”. Впрочем, о чем-то подобном говорили и Никита Тихонов с Евгенией Хасис, ныне осужденные за убийство адвоката Маркелова и журналистки Бабуриной, и одновременно — герои нового спектакля “Doc'a”.

Тут еще и современные песни-шумелки, что пытается исполнять пьяный одноклассник. И телевизионные новости: “Первый канал — он же неправду никогда не скажет!” И галдящая, всюду и попусту сующая свой нос журналистская свора. Ой, вот, кстати, кто здесь главный козел отпущения: “Профессия у вас интересная, но... бесполезная!” — разговор, заметьте, идет в психушке. Хотя у журналиста находится один достойный ответ: новость. Чистая, без политической или рекламной подоплеки новость — вот что он может дать. Рассказать, что

за стеной повесился сосед. Только... нужна ль порой такая новость? Зачем мне знать, что кто-то умер? Зачем расшатывать мне нервы? Зачем вообще мне этот шум?

И весь этот шум наполняет постепенно пространство спектакля, но только вы его сразу не замечаете. Просто это белый шум — телевизор работает, а кино нет. Рябь одна...

Так вот, — говорит, в смысле, думает, — наш герой, а потом приходит к нему на свидание папа — физик-ядерщик (Владимир Терещенко) и разбивает все его идеи в пух и прах: мозг вообще-то паразит над телом, идеи о праве высшей личности — чистой воды фашизм, ну и так далее. Снимал вроде парень кино, а вышла рябь. Белый шум у парня в голове. Дважды белый — учитывая нацистскую подоплеку. У папы вообще на все своя правда — жить хорошо! В минуты лирических отступлений — такой романтик! Девушка идет — хорошо! Солнышко светит — уже хорошо! Ему вдвойне хорошо, несмотря на то, что он развелся с женой. Что один тянет двоих детей. Что он нищ, стар, растерял зубы и волосы. Зато он может всего за двенадцать часов уничтожить этот богом забытый сибирский город Уфалей. Как только поймет, что пора пришла. А пока пришел журналист, и он ему все это выкладывает.

Перед папой же — представитель медиа, который может обеспечить ему законные, Уорхоллом завещанные пять минут славы. И у репортера наконец появляется шанс тоже эти свои пять минут заработать — запиши он эту историю, и она завтра же взорвет первые полосы федеральных газет. Но он записывает шум. Только шум...

Сергей Лебедев

Переливы житейской мелодии

“Музыка для толстых” П. Гладилина (пьеса¹, сценография и постановка) в московском “Другом театре”. Художник по костюмам Светлана Тришкина.

В этой истории главный рассказчик, зажигатель, движитель интриги и вообще вершитель судеб — мартовский кот. Хитрый, лукавый, капризный, заносчивый, по имени Василий Снегирев. Вообще-то он оборотень. Да еще и мнит себя Казановой. И поэтому мстителен и мелочно обидчив до невыносимости. С его обиды все и началось — девчонки затерзали любовью, заботами и придирками. И пообещал он им страшную судьбу: вот вырастут, и природа свое возьмет!..

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

И действительно, когда девицы подросли и вступили в пору дозревания, то есть вот-вот должны были выпорхнуть за порог школы во взрослую жизнь, — тут-то все и началось.

Сидели подружки на пристани, полоскали ноги в речке, мечтали о будущем — умная и очень правильная Антонина и бедовая, жаждущая приключений и запретных плодов Вера.

А исходное время сюжета — 30-е годы прошлого века. И дальше будет все: неожиданные знакомства, влюблённости и замужества, коммунальное житьё-бытьё, доносы, обманы, энтузиазм, налаживание быта, жажда счастья и удачи или хотя бы достатка и покоя. И еще трое странных мужчин, замешавшихся в судьбы Веры и Тони, — Степан, не то милиционер, не то сотрудник “органов”, и тоже поэт; шебутной, крутой и безалаберный блатной парень Николай; умница и талант артист Владимир. Вместе и порознь, путаясь, мучая и обманывая друг друга — и друг друга же поддерживая, эти пятеро пытаются оседлать, как умеют, судьбу. Дурашливая суматоха, задушевные диалоги, музыкальные и бытовые знаки той или иной эпохи, негаданные удачи и столь же негаданные перемены — им только кажется, что они “на коне”, но их несет поток жизни, кувыркая, притапливая, закручивая в водоворотах.

Все действие разворачивается буквально на пятакче: дощатый подиум, на который персонажи выныривают из-под какой-то арки, похожей сразу и на форгант бродячего цирка, и на арку-калитку в подворотне, и на зазывной стенд-плакат вроде переносных “окон РОСТА”.

Да, порой передряги, в которые попадают персонажи, куда как серьезны: измены, предательства, бегства, недостачи. Но это все же комедия-буфф: события сметают персонажей, не дав им укрепиться ни в достатке, ни в мыслях и чувствах. То и дело возникает кот-оборотень, руля событиями и напоминая, что устойчивости, порядка, покоя не будет, потому что движет всеми не сила чувства и чести, а всего лишь неосознанный самими героями эгоизм. Кот переводит все на эротику. Но дело несколько сложнее.

И в пьесе, и в спектакле Петр Гладилин

не занимается подробным бытописательством. Он лишь расставляет точные знаки-символы времени: словечки, ситуации, предметы — те же джаз и рок “на костях” (знаменитые грамзаписи на рентгеновских снимках).

И актеры — Александр Нестеров (вальяжный кот Василий и хитрован Степан), Елена Кутырева (спокойная, себе на уме Тоня), Наталья Ноздрина (взрывная, шебутная Вера), Иван Замотаев (ломовой прямолинейный Коля) и Дмитрий Аросев (мятущийся Владимир) — не стремятся “утонуть” в глубинах подсознания и извилах психологии, но точно, броско и емко обозначают тип и типаж и повороты настроений при переменах судьбы.

В той или иной степени каждому из актеров удается пройти по тонкой грани между психологической достоверностью и гротеском.

В сюжете чуть-чуть, но намеренно смешаны и смешены знаки разных времен. А кот Василий и вообще, оказывается, как Казанова, живетечно. Он встречался бог знает с кем в прошлых столетиях, встречал Наполеона перед Москвой, был котом и советчиком у великих. И все ему нипочем! Даже сам ход времени и напряжение стихотворчества.

Ясно, что сам этот персонаж, Василий-кот, метафоричен; он и его “эротическое” здесь — метафора врожденных свойств, самой природы человека; люди — вечные дети, неспособные понять себя, свою природу и то, что ими движут неподконтрольные сознанию инстинкты. И в общих, социальных движениях и государственных действиях, и в “приватных” поступках и намерениях мужчин и женщин.

Да и весь этот сюжет — одна большая метафора. Метафора рваной, синкопированной житейской мелодии; жизнь — свингует и всегда “переиграет”, перемудрит тех, кто думает только о “толстом”: о сытости, моде, дорогих вещах как символах удачи. Простые люди — скорее, неудачники. Но странным образом мечты порой сбываются: прощаются грехи, возвращаются любимые, находятся сердечные пропажи — как только человек задумывается: для кого я все делаю и ради чего?

Наверное, “Музыка для толстых” — одна

из самых простых, ясных и изящных пьес Петра Гладилина. Но она и спектакль оставляют странное послевкусие: абсолютность метафоры, чисто поэтического подхода к отражению жизни как бы отрывает метафору от бытия. Персонажи, пережив потрясения, утраты, болезни, приходят к финалу — рубежу новой жизни — телесно и психически “неповрежденными”, почти первозданно целехонькими. Житейский опыт и возраст, возрастная физиология меняют человека, как бы

ни были моложавы нынешние люди. Нравственный урок собственных переживаний оставляет заметные следы на лицах. Но персонажи этой истории, помня все, что было, и вынеся нравственный урок, как будто начинают все с чистого листа.

Наверное, это тоже такая метафора.

Для поэта и драматурга — вполне простиительно. Тем более когда написано, поставлено и сыграно так лихо и убедительно.

Валерий Москвитин

Найдено есть, но смысла чуть

“Медведь” Д. Быкова в “Школе современной пьесы”

Медведь как действующее лицо не впервые появляется на подмостках. Вспомним “Обыкновенное чудо” Евгения Шварца и замечательную пьесу Славомира Мрожека “Вацлав”. В одном из интервью Дмитрий Быков сообщил, что на написание пьесы “Медведь” его подвигнул сюжет другой пьесы С. Мрожека — одноактного фарса “Мученичество Петра Охея”.

Понятно, что Д. Быков стремился написать драматическое произведение на уровне маститых предшественников, но, пожалуй, не достиг цели. Впрочем, вероятно, понимая, что получилось не столь высокохудожественно, как хотелось бы, он включил в толику самокритики в концовку пьесы, и скромно озаглавил ее памфлетом.

Из “Викинзания”: “Предмет памфleta — нападение на политический или общественный строй, в его характерных явлениях или в лице его выдающихся, всем известных представителей. В противоположность сатире, памфlet редко касается общего состояния нравов и не пользуется художественными обобщениями; объект его критики — определенные, реальные факты и люди; отвлеченная мораль сатиры сменяется в памфлете резко выраженным практическим взглядом на политическую жизнь страны”.

Такое толкование понятия памфleta вроде бы дает автору индульгенцию на недостаток художественных обобщений или глубины в воплощении нравов и характеров. Но если вспомнить историю театра, то можно заметить, что у таких драматургов, как Бертолт Брехт, Жан Жироду, Эжен Ионеско, художественная мощь не мешала оструму выражению их взглядов на политическую и общественную жизнь.

Сюжет пьесы Д. Быкова более или менее

следует канве “Мученичества Петра Охея”. Алик, сын главного героя, пятидесятилетнего Михаила Григорьева (Альберт Филозов), обнаруживает в ванной комнате медведя. Поскольку пользоваться ванной для умывания и принятия душа становится затруднительно, Михаил (или просто Миша) по совету жены Маши (Ирина Алферова) вызывает представителя МЧС. В ответ в квартиру является полковник органов безопасности (Владимир Шульга). Он поселяется в комнате дочери хозяев Ольги, и впоследствии у него с ней завязывается роман. Следом прибывает, как и в пьесе Мрожека, Зоолог (Иван Мамонов). В интерпретации Д. Быкова, однако, хозяину квартиры дают понять, что Зоолог на самом деле как раз офицер МЧС. Наконец прибывает сотрудник Администрации (Максим Евсеев). Он интерпретирует появление медведя как «самозарождение символа государственности в квартире простого обывателя», что должно служить доказательством того, что “вертикаль власти дошла, наконец, до каждого”. (Отметим, что критики усматривали и в медведе из пьесы С. Мрожека “Вацлав” намек на российскую державность.)

После визита сотрудника Администрации представители государства и общественности окружают вниманием медведя и

обитателей квартиры. К дверям приставляют караульных во главе с разводящим (Александр Цой), почему-то говорящим по-узбекски. Машу приглашают на телевизионные ток-шоу. Берут многочисленные интервью и у Миши, сочиняют ему новую, приличествующую его статусу биографию. Приходит воинственный Идеолог (Владимир Качан), ищет врагов, призывает кого-нибудь казнить. Сын Миши вступает в молодежное движение, где подростки декламируют стихи про самозародившегося медведя. Секретарь Академии наук (Елена Санеева) с рюкзаком за спиной объявляет о присуждении Мише ученой степени доктора биологических наук и избрании его в Академию с дальнейшей выплатой соответствующей зарплаты. Приходит православный Дьякон (Владимир Шульга) и освящает зверя. Наконец, оказывается и более высокая власть — Бином: двое мужчин в одном пиджаке (этот прием был ранее использован Алвисом Херманисом в “Ревизоре”, где Бобчинский и Добчинский помещались в одном костюме).

На второе действие актеры выходят изрядно растолстевшими (с накладными бедрами и животами): по замыслу режиссера Иосифа Райхельгауза, это, видимо, означает, что прожиты “тучные годы”. На самом деле оказывается, что эти благословенные годы все же закончились — нефть подешевела и наступил кризис. Интерес административного аппарата и общественности к медведю стремительно падает. С квартиры снимают караул, вновь является Секретарь Академии наук — на этот раз на лыжах, и сообщает, что Миша разжалован из членкора-биолога в кандидаты, притом филологических наук — ибо в связи с кризисом именно филология финансируется по остаточному принципу. Далее, на сцену вкатывается на одноколесном цирковом велосипеде налоговый инспектор (как и в пьесе С. Мрожека, взыскать налог на домашнее животное). Следом является Зоолог (в конце концов выясняется, что он, как, впрочем, и Дьякон, из той же организации, что и Полковник) с заданием ликвидировать медведя, поскольку его существование стало препятствием для получения зарубежных кредитов. Но Михаил, который успел привязаться к зверю, отчаянно возражает. А медведь,

который по тексту Д. Быкова к концу пьесы сдувается до размеров плюшевого медвежонка, в постановке И. Райхельгауза, наоборот, вырастает чуть ли не до размеров всего сценического пространства (привет Э. Ионеско с его пьесой “Амедей, или Как от него избавиться”) и легко становится жертвой “ликвидаторов”.

Таким образом, отталкиваясь от ситуации трагифарса С. Мрожека “Мученичество Петра Охея”, Д. Быков создал сценическое произведение другого жанра — трагифарс трансформировался в памфlet, где главное — злободневность, воплощение в критическом ключе узнаваемых явлений.

Однако критика в пьесе не простирается дальше подшучивания над такими словесными оборотами — приметами времени, как “вставание с колен” или “тучные годы”, над официально опекаемыми молодежными движениями, наконец, над шутовской “оппозицией”. Более того, даже эта критика напоминает скорее безобидное зубоскальство, где-то даже любование: “вот какие мы чудаки”. Не случайно сам автор в интервью интернет-изданию “Gazeta.ru” накануне премьеры отмечал, что его пьеса “довольно такая... патриотичная. Где-то даже почвенническая такая”. Таким образом, острым обличениям, да и вообще сколько-нибудь серьезному анализу общественных процессов в пьесе нет места.

Поскольку в произведении нет не только художественных обобщений, но и почти никакого жизненного содержания, то изображение среднестатистической обывательской семьи получилось несколько застывшим — все реплики и монологи выскакивают ожидаемо. В результате хорошошему актеру А. Филозову трудно вытягивать из этой роли хоть какой-то образ, но в целом, за счет своего опыта и харизмы, он справляется. Хуже это получается у И. Алферовой в роли жены, образ которой прописан в пьесе схематически. Понятно, что остальные роли — даже не сатирические, а скорее карикатурно-журналистские штампы.

Касаясь режиссуры, отметим, что более или менее оживает спектакль лишь к концу первого акта, когда дочь главного героя начинает петь хабанеру из “Кармен” и танцевать (хотя все это и не имеет отношения к пьесе). Но во втором акте действие опять

увидает и оживает, лишь когда Дьякон начинает играть на губной гармошке. Точно так же “оживлена” роль Секретаря Академии наук — вышеупомянутыми рюкзаками и лыжами. Все это (вместе с одноколесным велосипедом налоговика и “толщинками” на персонажах) — чисто сценические буффонадные приемы, мало связанные с драмой и напоминающие скорее “кашу из топора”.

Есть здесь также режиссерские и сценографические находки, специально придуманные для этого спектакля. Так, ванная комната изображается в виде части игрушечного домика, стоящего на журнальном столике (художник Алексей Трегубов). Рев медведя музыкант имитирует на трубе (композитор Федор Сенчуков). Мебель на сцене изготовлена из черной смолы, которая во втором действии расплывается, так что столы и стулья растекаются по квартире в виде черной жижи — то ли подешевевшей нефти, то ли медвежьего мумии.

Все эти местами любопытные и талантливые приемы, к сожалению, не вытягивают драматургический материал на уровень на-

стоящей драмы или хотя бы фарса. Все-таки главное в драме — воплощение характеров, пусть вымышленных, гротеских, даже антипатичных. Именно характеров, а вместе с тем и полноценных конфликтов недостает пьесе.

Поскольку нет привлекательных (хотя бы в своем уродстве, как у Гоголя или Щедрина) персонажей, смотреть спектакль скучно, тем более что продолжается представление, вкупе с получасовым антрактом, который зрители вынуждены проводить, стоя в тесном фойе и на лестнице (в зал почему-то непускают), около трех часов.

Таким образом, отказавшись от претензий на художественное осмысление современной жизни и решив ограничиться плакатно-схематическими клише в воплощении общественно-политических явлений, драматург не сумел создать по-настоящему сценичный текст, и даже старательная постановка не смогла (да и не могла) сделать из этого текста интересного и содержательного спектакля.

Ильдар Сафуанов

Очаровательная горечь нашей жизни

**“Оккупация — милое дело (О, Федерико!)” Т. Орловой в театре
“ОКОЛО Дома Станиславского”**

Об этом спектакле хочется говорить со всемою возможной нежностью, как о случайно встреченном давнем добром знакомце, который вздумал вспоминать общую ушедшую жизнь и все смешно перевирает — потому что у него, кажется, “поехала крыша”, но его лепет воспринимается все же без грусти, ибо в нем проступает былая правда...

Некое малахольное существо выходит к зрителям и начинает нести несусветную околосицу о своем детстве среди побежденных врагов. Пожалуй, что это очень пожилая бомжиха: если отсчитать назад ее воспоминания, то получится, что она родилась сразу после Великой Отечественной и вся ее семья отправилась к месту службы отца — в небольшой немецкий городок в зоне советской оккупации. На ней одежки, как листья на капусте: шапочка, шаровары, кружевная юбка, кофта и что-то еще и еще. Каждая вещь — символ и след каких-то конкретных лет советского времени и господствовавшей тогда моды. Впрочем, так даже сейчас может быть одета в холода торговка на рынке или уни-

тельница в дальнем провинциальном городке, которая повела школьников в “краеведческий поход” по осеннему лесу.

Она и говорит с нами запросто, легко, как с учениками; или так, как может заговорить на улице с незнакомыми людьми бомжиха — устраивая жалостливый спектакль из своей жизни. Собственно, постановка Юрия Погребничко, главрежа театра “ОКОЛО”, — это почти моноспектакль Лилии Загорской: она невероятно органична в роли странной особы, которая негромким говорком не столько вывязывает путаные фразы сбивчивой речи, сколько рисует мир в его развитии — каким его помнит, и все остальные персоны

жи возникают, говорят, поют и танцуют только потому, что они сохранились в равной и путаной памяти больной головы...

Да, надо же сказать, где все это происходит. За спиной Женщины что-то вроде эстрадки с пианино (сценография Надежды Бахваловой и Юрия Погребничко). Декоративная решетка, экран — такое может быть (и было, и даже сохранилось в таком виде в дальних закутках нашей страны) где угодно: в военном Доме культуры, школе, жилищной конторе, зале санатория... и психушке: Женщина не раз, впроброс, скажет о том, что была пациенткой "скорбного дома". И весь монолог ее — вообще-то, конферанс концерта на тему "вспомним о былом". Она и вспоминает. И жизнь предстает трагикомическим шоу самодеятельных артистов. Ведь разве мы знаем, как жить?! Юные годы — чудесные... И монолог Женщины — это рассказ о том, как детская душа наполняется опытом жизни; как наивность и возвышенный романтизм упорно борются с модой, с недоверием, с непониманием; как разочарование, зависть, злоба рождаются из давления обстоятельств, а эти обстоятельства навязываются волей государства и его правителей... И чем крепче пытаешься держаться за высокие принципы нравственности, тем сильнее "едет крыша". В рассказе Женщины сплетаются удивление перед чужой страной, ее богатством — несмотря на поражение и разруху; глухая нелюбовь местных к оккупантам-победителям; странная мода, возникшая из подражательства бедных победителей-россиян побежденным немцам-европейцам. А еще неудавшаяся личная жизнь — своя и знакомых; а еще немного о работе, вернее, о разных своих работах, о преподавании, о том, кем хотелось стать — и не удалось...

А на эстрадку выходят или выстраиваются перед ней или сбоку от нее разные люди: юные подружки Женщины в таких же "капустных", ярких, пестрых нарядах (художник по костюмам Надежда Бахвалова); молодые девахи — не то уборщицы, не то конкурсантки творческого вуза, не то сослуживицы; военные разных возрастов и званий. И все они поют, аккомпанируя себе на пианино, аккордеоне и гитарах, эстрадные и экранные песни 40-х, 50-х, 60-х, 70-х... Трагическая меланхolia бытия разворачивает-

ся в монологе Женщины. Но тихий восторг и радость самой возможности жить и быть звучат в песнях, в том, как они исполнены.

А это пение и сопровождающие его подтанцовки — диво как хороши, чувственны, глубоки и ироничны. Весь "концертный ряд" точно выверен ритмически и по стилю. Такие самодеятельные "сборные солянки" разыгрывались в школах и в воинских частях, в домах отдыха и во дворцах культуры. И непрофессиональные исполнители повторяли со сцены лучшее из самого любимого, стараясь скопировать любимых певцов, танцоров и артистов, стремясь сделать не хуже, чем в хоре Пятницкого или ансамбле "Березка". Притом, что встречались среди них истинные таланты и виртуозы. В эпизодах этого "концерта" Ю. Погребничко и артисты театра донесли и очарование ностальгии, и качество "музыкального материала", и неподдельные чувства музыкальных дилетантов, и дух времени, и мягкую иронию по отношению к этой увлеченности...

Через всю правую часть сцены, на всю глубину выстроены боковые полки трех купе плацкартного вагона. То и дело, топотча в темноте, прямо из зала в этот вагон вваливаются военные — по одному, по двое-трое, с огромными чемоданами или рулонами ковров, или с какой-то еще трофеиной поклажей из Германии. Или просто с теми вещами, которые там куплены во время службы, и теперь, надрываясь, эти гостиныцы везут домой.

В этой по-муравьиному упорной суете есть что-то необычайно и парадоксально забавное. При этом возникает четкое ощущение: ты вот тут сущиешься, мозги себе ломаешь, а в это время мимо пролетают поезд да и кто-то куда-то едет и что-то целеустремленно везет. Вот только есть ли смысл в этой цели?

Прямо перед нами свешивается из-под падуги длинная цепочка с ручкой-гирикой. Это похоже на цепочку от ходиков: время идет мимо, кто-то бежит за временем — мимо... Но когда Женщина касается ее, то возникает знакомый "канализационный звук". Про... ли жизнь? Или жизнь природно такая? Горько-горько... но почему-то и очень смешно!

Не задалась ли судьба потому, что голова

и ум подвели? Или жизнь такова, что кого угодно сведет с ума? Особенно если стремишься сохранить детскую непосредственность, чистоту и цельность чувств. Женщина никого не упрекает, она повествует, возвращаясь к уже поведанному, пересказывая по-новому. И рефреном слов Женщины — возникающие на экране кадры из фильма А. Курасавы “Додескаден” (“Под стук трамвайных колес”): полубезумный парень, мечтающий быть кондуктором трамвая, бежит по тропинке, изображая вагоновожатого, под дождем, под градом камней, которые бросают в него мальчишки; в каком-то удивительно тягучем, но неостановимом ритме он взбирается на гору — и в глаза ему светит солнце, и лицо его сияет улыбкой счастья.

В истории, поставленной Ю. Погребничко по тонкой, нежной, иронично-честной и умной пьесе Татьяны Орловой, важно, что главная героиня, Женщина, — гуманист. Только истинный гуманист может вот так, поперек всего хода жизни, из каких-то ничем не доказуемых “высших нравственных соображений”, под градом насмешек и ударов судьбы, ради какой-то отвлеченной идеи,

идти в гору, через буераки незнамо куда и зачем и, достигнув цели и обнаружив, что это не та цель и вообще здесь ничего не достигнуто, улыбаться малахольно и счастливо, как будто солнце светит только тебе; притом что небо, как чаще всего бывает, затянуто тучами.

Женщина, героиня этой истории, мечтала найти себя в искусстве. Но искусство — не что иное, как особого рода память о прожитом, попытка найти смысл в своем и чужом житейском опыте. Но память нас часто подводит, на ровном месте... В своей попытке перевоссоздать жизнь, заново выстроить мир — искусство безумно. Художественное творчество — род безумия. Можно этому ужасаться. А можно, ужаснувшись, еще и улыбнуться.

Не случайно спектакль напоминает и о другом классическом фильме: “Амаркорд” (“Я вспоминаю”) Федерико Феллини — о юности в годы испытаний. Пьеса Т. Орловой и постановка Ю. Погребничко кровно родственны работе знаменитого итальянского художника с его трагикомическим взглядом на жизнь.

Валерий Бегунов

Разговор

“Горбунов и Горчаков” И. Бродского в “Современнике”

Идея постановки “Горбунова и Горчакова”, а также режиссерское авторство принадлежат Евгению Каменьковичу, с помощью которого эта драматическая поэма Иосифа Бродского стала достоянием сцены.

Действие происходит в ленинградской психиатрической больнице во второй половине февраля — начале марта 1964 года, писалась же поэма с 1965 по 1968 год и имеет чисто автобиографическую основу. Сам Бродский дважды попадал на обследование в аналогичные медицинские заведения, в Москве и Ленинграде (куда он был направлен судом на экспертизу). Воспоминания об этом пребывании можно прочесть в “Диалогах с Иосифом Бродским” Соломона Волкова, который считал, что написание данной поэмы имело для автора, перенесшего тяжелую личную драму, суд и заключение в “психушку”, терапевтическое значение. Поскольку тень безумия, с опасным раздвоением личности, возникала для Бродского как вполне реаль-

ная угроза. Два спорящих голоса, принадлежащих одному человеку, и стали двумя главными действующими лицами поэмы.

Названия ее четырнадцати глав — “Горбунов и Горчаков”, “Горбунов в ночи”, “Горчаков и врачи”, “Песня в третьем лице”, “Разговор на крыльце”, “Разговоры о море” и т. д. — объявляются одним из обитателей больницы, который подходит к фортепиано и озвучивает их под музыку. В белой палате, на фоне квадратного окна, в котором виден заснеженный Ленинград (а в решетке наблюдательный глаз прочтет и геометрический план города), беседуют два человека в больничной одежде, Горбунов и Горчаков. День сменяется ночью, потом следующим днем, и так далее, диа-

лог Горбунова с Горчаковым длится и длится — начавшись с обсуждения снов и продолжаясь бесконечными вопросами бытия...

Биографом Бродского Львом Лосевым оба героя поэмы трактуются как две человеческие ипостаси, сравнимые с двумя полушариями головного мозга. Горбунов — левое, отвечающее за речь и логическое мышление, Горчаков — правое, связанное с интуицией и воображением. Горбунов — философ, автор нескончаемых логических построений, сны же его — вереница дискретных символов. Горчаков — воспринимающее начало, реципиент, резонатор и спирщик, лицо ведомое — но и провоцирующее всю диалоговую структуру. В разнообразных исследовательских версиях поэмы Горбунов неоднократно сравнивался с Христом, Горчаков же — с Иудой, любящим, но предающим. Правомерны и иные сравнения их бесконечного спора: спор Моцарта и Сальieri, спор духа и плоти...

«“Ну, что тебе приснилось, Горбунов?”

“Да, собственно, лисички”. “Снова?”
“Снова”».

С первых же звуков материя стиха ввергает нас в гипнотический транс: мы имеем дело с ритмом такой магии и силы, что покоряемся ему целиком. Испытывая пьянящее возбуждение и от этого ритма, и от пронизывающей его мысли, и от образов, молниеносно проносящихся перед нашим внутренним взором. “У Джозефа было изумительное качество — интеллектуальная заряженность, почти дикая. Разговор достигал немедленного вертикального взлета, и никакое снижение числа оборотов было уже невозможно”, — писал о Бродском американский поэт Шеймас Хини. Да, поток его текста захватывает и опьяняет нас. Тем более что перед нами, в общем-то, нет материи, равной этой поэтической стихии. Слова, слова, слова — вот главная реальность действия.

(Врачи, кстати, когда наступает их черед, с не меньшим вкусом, чем их пациенты, философствуют и рифмуют слово за словом — вслед за своими протагонистами приобщаясь к дегустации языка и ритма. И поддерживая интеллектуальный градус происходящего.)

Тут сплошные афоризмы и философские

максими, которые, присвоив, мы выносим с собой из зала:

“В словах я приобщаюсь бытия!”

“Проблему одиночества вполне

решить за счет раздвоенности можно”.

“Сон — выход из потемок”.

“А человек есть выходец из снов”».

“А что ты понимаешь под любовью?”

“Разлуку с одиночеством”».

“Любовь есть предисловие к разлуке”.

“Жизнь — только разговор перед лицом молчания”.

“Отныне, как обычно после жизни,

Начнется вечность. Просто тишина”.

И как вы видите хотя бы по этим репризам, весь диалог наших героев — это, в общем-то, некая статика. Абстрактное философствование вокруг все тех же “вечных” вопросов жизни, смерти, любви, Вселенной — но наполненное невероятной статической энергией, превратившей разговор в философскую фреску. Индивидуум, этот пленник истории и системы (каковым по рождению и судьбе являлся Бродский), находит освобождение в философствовании. Его философемы — спасение от реальности и “другая реальность”, которую он предлагает и нам для осмысления как невидимую, но мощную материю.

Что же есть в спектакле, кроме сей “невидимой материи”? Есть видимые отзвуки сновидений, о которых так много толкуют Горбунов и Горчаков. Ведь главная экзистенциальная жизнь героя — в его снах:

«“Да, Горчаков, вот это сон так сон!

Проспекты, разговоры. Просто вещи.

Рояль, поющий скрипке в унисон.

И женщины. И, может, что похлеще”.

“А сны твои — они бывают вещи?

Иль попросту все мчится колесом?”

“Да как сказать; те — вещи, те — зловещи.

Фрейд говорит, что каждый — пленник снов”».

И поскольку создатели спектакля отдавали себе отчет в том, что поэтический текст Бродского не нуждается в привычной сценической метафоре, то в своих визуальных решениях пошли крайне нежным и тонким путем. По ходу дела лишь мимолетно обнаруживалось многое, о чем шла речь в снах и реалиях наших героев.

“Мне ночью снился океанский вал” —

вероятно, по этому поводу мы случайно замечаем в углах сцены знаменитые пейзажи Айвазовского. “Нам телескоп иметь здесь хорошо б...” — а мы вдруг внезапно обнаруживаем рядом с портретом Гагарина давно стоящий телескоп — видный нам, но взорам героев недоступный. Постоянныепоминания Улановой как “символа идеального” подкрепляются трансляцией “Лебединого озера” по крошечному телевизору, вокруг которого толпятся обитатели палаты. Окно же — в разговорах о вечности — превращается в “черный квадрат” (“Ночь. Окна — бесконечности оплот.”). И однажды, совсем на миг, в запотевшем стекле мелькнула даже ленинградская жена Горбунова — предмет его мучительных рефлексий. Все эти тонкие штрихи явили нам изящный “сценографический театр”, созданный учениками Дмитрия Крымова — Александрой Дашевской, Валентиной Останькович и Филиппом Виноградовым, достойно представившими его школу.

Но пора бы уже рассказать подробнее и об исполнителях главных ролей, которыми стали Никита Ефремов и Артур Смольянинов. Спектакль поставлен в расчете именно на их дуэт, оказавшийся очень точным. В их полуторачасовом диалоге мерцают именно те архетипы, что мы вычитываем в поэме, — интеллектуал и плебей, Учитель и Ученик, не исключая и Моцарта с Сальери. Может быть, раздвоение личности именно таково: красивый, светловолосый, одухотворенный Ефремов — и угрюмый, нескладный, грубый

Смольянинов. Ироничная легкость и небрежный шарм Ефремова превосходно оттеняют угловатость и простоватую агрессивность его партнера, не устающего задавать вопросы, становиться в тупик, наполняться ненавистью и вновь вопрошающе взирать на своего оппонента — понимая свою неразрывность с ним:

“Приди ко мне! Я слов твоих прошу.
Им нужно надо мною раздаваться!
Затем-то я на них и доношу,
Что с ними неспособен я расстаться...”

Сценическое бытие этой пары, прошедшей целый путь философского осмыслиния жизни, пронизано сильным чувством и интеллектуальным сопереживанием. В “стихосложении роли” им обоим удается главное, без чего невозможен Бродский — вибрация, рефлексия поэтического мышления.

Горчаков постоянно доносит на Горбунова, а в конце концов, как достойный антипод, убивает его. И вновь жаждет встречи, даря уходящему в иную реальность другу рассказы о море. Море и впрямь вторгается на сцену волнами венецианского прибоя и образом водной Венеции, которая всю жизнь волновала воображение Бродского, — с гондолой, кружевом витражных окон и венецианским львом. Бродский был в душе маринист — вот и его герой в своих последних морских снах обрел наконец истинную свободу.

Ольга Игнатюк

Из Моцарта нам что-нибудь, Сальери

“Маленькие трагедии Пушкина” в “Сатириконе”

Эта премьера просто не имела права быть проходной — посвященная столетию Аркадия Райкина, призванная стать чутким эхом божественной легкости и гармонии: Моцарт, Пушкин, Райкин... Было, что предвкушать и любителям театрального хай-тека: незадолго до премьеры “Сатирикон” обзавелся современным 3D-оборудованием, какого нет еще практически ни у кого в Европе. Воображение рисовало явление Каменного гостя в “натуральную” величину и прочие спецэффекты.

Ожидания не оправдались. Спектакль оставляет ощущение, что Пушкина втиснули в прокрустово ложе режиссерской концепции. “Проклятый” вопрос современной режиссуры — почему я, здесь и сейчас, ставлю именно Пушкина, на который, по мнению продвинутой критики, просто обязан ответить

тот, кто взялся ставить классику, — кажется, оказался определяющим.

Постмодернизм в самом настырном своем проявлении, с порванными, разомкнутыми в открытый космос причинно-следственными связями, дробящий на части сюжеты и смыслы, предъявил свои

права на Пушкина.

Рыжаков действительно взглянул на него глазами современного человека, захлебывающегося в потоках противоречевой, оглушительной информации, ее дисгармоничной полифонии. В его спектакле Пушкина исполняют под “Цыганочку” или Бреговича, он точно должен бороться за право быть услышанным.

Эпиграфом к этой постановке стал афоризм из Нобелевской речи Иосифа Бродского “В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор”. Бродский имел в виду трагедию, которой закончился для России XIX век (в то время, как на Западе он, по мнению поэта, еще продолжался), и прежде всего количество человеческих жертв. В Нобелевской речи Бродский отдавал дань своему поколению, которое откликнулось на волю культуры к “воссозданию эффекта непрерывности, восстановлению ее форм и тропов” и не пошло по пути “ дальнейшей деформации, поэтики осколков и развалин, минимализма, пресекшегося дыхания”.

“Поэтика осколков” — такое определение как нельзя лучше подходит к “Маленьким трагедиям Пушкина”. Свой спектакль он складывает, как из кубиков “лего” — этот “кубик” от “Пира во время чумы”, тот — из “Моцарта и Сальери”. Трагедии точно разыгрываются одновременно на соседних улицах огромного мегаполиса, карта которого покрывает широченный планшет сатириконовской сцены, как сетка. Контуры зданий становятся этакой всемирной паутиной, в котором лица кажутся бесплотными, а люди — функциями.

Хор и правда становится здесь главным действующим персонажем. У него есть свои лидеры, идолы, поп-звезды — Дон Гуан, Вальсингам, Сальери, люди успеха, “Винеры”. Но давно уже нет героя.

“Все к лучшему”, — бормочет Дон Гуан, убивший соперника. “Все к лучшему”, — твердят его последователи, человеческие интонации которых постепенно (да что там — очень быстро) подменяются иными. Каждый новый убийца все меньше напоминает человека: робот, Фредди Крюгер, зомби, ворон-стервятник. Мир катится в пропасть, приговаривая: “Все к лучшему”. Впрочем, конец у него будет очень эффектным. Обравив действие сценами из “Пира во время

чумы”, режиссер выводит его на коду — “Сцены из Фауста”. По заднему экрану расплавленной лавой стекают пушкинские строки. Хор в вечерних туалетах (смокинги и алые платья) сервирует роскошный стол: “Титаник” уже налетел на риф. За приговором Фауста “Все утопить” следует ослепительная вспышка света, и люди исчезают со сцены жизни — лишь плоды цивилизации напоминают об их недавнем существовании, лишь холодно сверкают хрусталь и сталь.

Спасти этот мир нельзя — можно лишь осознать близость конца. На первый взгляд, Константину Райкину достаются почти взаимоисключающие роли — Скупой рыцарь, Священник, Моцарт и Жид. Но именно из них складывается собирательный образ очевидца, осознающего приближение скорого краха. И часто его можно видеть в углу сцены, в тени событий, жадно — то брезгливо, то страстно — наблюдающего за происходящим и прозревающего будущее. Любую, самую сложносочиненную концепцию он просто органически не способен не наполнить живым и горячим смыслом.

Хватаясь то за бок, то за сердце, Скупой вынимает из потайных карманов вновь добытые сокровища, оплаченные слезами и горем людей. Он не столько собиратель зла, сколько хранитель чужих страданий, выраженных в золоте и оплаченных по счетам его совести. И как никто другой Скупой знает истинную цену тому, что собирал за всю жизнь — ни в каких дублонах ее не выразить.

Разъяренный Священник врывается на пир посреди чумного города. Он пережил за свою жизнь не одну чуму и знает, что человека спасет достоинство. Оно выражается во всем: от правильной сервировки стола (Священник не ленится яростно разложить в нужном порядке ножи-вилки) до надлежащей скорби по ушедшим. Нарушь этот порядок хоть раз, впусти в свою жизнь дисгармонию — и жди развода. За восстановление порядка он готов драться, бесстрашно бросаясь на молодого и сильного Вальсингама. Но вынужден признать свое поражение.

И, наконец, лучшая часть в этом раздробленном, во многом умозрительном спектакле, сцена, где парадоксальное решение обрело и психологическую достоверность и пронзительную театральную форму

— смертельная трапеза Моцарта и Сальери. Старенький Моцарт, с достоинством носящий свой потертый старомодный камзол и потрепанный парик является здесь приверженцем истинной — на века — гармонии и истинных — на века — представлений о добре и зле, ибо убежденность, что гений и зло-действо несовместны, безупречна, как Lacrimoso. А молодой успешный стиляга Сальери — сторонник сухого расчета в гармониях и жизненном успехе.

Моцарт слишком стар, чтобы не понять свою обреченность. “Но зато дуэт для скрипки и альта”, — самойловский рефрен, путеводная звезда божьего дара, сознание своей правоты, и музыкальной и человеческой, позволяет ему с легкостью сделать последний шаг и выпить “чашу дружбы”. А еще он знает: после его смерти поп-идол Сальери, окруженный толпой ревущих поклонников, запоет Lacrimoso. И через века тоже.

Ольга Фукс

Стоны и вздохи в двух актах

*“Та самая Дульсинея” по пьесе “Дульсинея Тобосская” А. Володина
(с вкраплениями из романа М. Сервантеса “Дон Кихот”)
в московском Театре юного зрителя*

Выбор этой пьесы представляется адекватным скорее для детского спектакля. Александр Володин в 60—70-е годы, наряду с наполненными жизненным содержанием пьесами и сценариями, такими как “С любимыми не расставайтесь”, “Старшая сестра” и “Осеннний марафон”, увлекался сочинением многозначительных текстов с креном в философию вроде “Ящерицы” и этой самой “Дульсинеи Тобосской”. Но дух морализаторства и прекраснодушия тех лет сегодня выглядит несколько архаичным.

Как известно, дама сердца хитроумного идальго Дон Кихота Ламанчского Дульсинея Тобосская неоднократно упоминается, но так и не появляется на страницах бессмертного романа Сервантеса. Это можно объяснить тем, что великий классик неставил задачи завоевать сердца читателей романтической любовной историей. Некоторые мастеровитые деятели сцены и кино старались исправить это упущение: например, Альдонса Лоренсо (таковы настоящие имя и фамилия вымышленной красавицы из городка Тобосо) активно участвует в действии известного американского мюзикла “Человек из Ламанчи” по либретто Дэйла Вассермана.

Александр Володин в своей интерпретации (фактически советский драматург написал сценарий фильма, который тоже был поставлен как мюзикл) пошел неочевидным путем: действие продолжает события классического романа — Дульсинея действует и вырастает как личность уже после смерти Дон Кихота, после встречи с его оруженосцем

Санчо Пансой. Драматургический текст написан с присущим Володину мастерством: уже в первой сцене выпукло обрисованы характеры главных действующих лиц: и простушки Дульсинеи (в спектакле эту роль играет Наталья Мотова), и ее грубоватых родителей-крестьян, и Санчо Пансы (Павел Поймалов), который после смерти патрона не только похудел, но и стал гораздо мудрее и серьезнее.

Родители пытаются выдать перезревшую (26 лет) дочь за некоего жениха (Михаил Парыгин), который колеблется, поскольку слышал сплетни о якобы имевшей место связи Альдонсы с Дон Кихотом. И хотя Санчо Панса убеждает его в чистоте девушки, парень все не решается сделать выбор. В конце концов Альдонса сама прогоняет нездачливого жениха и уезжает в столицу — Толедо. Там она попадает в элитный дом свиданий, где хозяйка Тереса (Оксана Лагутина) пытается использовать славу Дульсинеи как возлюбленной про-

славленного героя (портрет Дон Кихота в полный рост в рекламных целях выставляется у дверей заведения) для привлечения самых состоятельных клиентов. Однако неотесанность и прямодушие сельской девушки приводят к провалу этих попыток. Более того, в доме неожиданно появляется и Санчо Панса собственной персоной. Случайно в дом попадает также странствующий монах Луис (Андрей Финягин), как две капли воды похожий на покойного хитроумного идальго. Между ним и Дульсинеей зарождается взаимная симпатия, но из-за робости и неопытности молодые люди ссорятся. Тереса изгоняет Дульсинею из своего заведения, и девушка вместе с Санчо Пансой удаляется бродить по стране.

Во второй части мы застаем героев в горах, где Дульсинею окружает многочисленный отряд поклонников: среди дворянской молодежи стало модно вздыхать по бывшей возлюбленной самого Дон Кихота, бороться за ее руку и сердце. Санчо Панса и Дульсинея организуют для поклонников нечто вроде молодежного лагеря: выводят их утром на умывание и чистку зубов, кормят кашей из котла и т.п. В то же время мудрый Санчо Панса добивается того, чтобы к ним прибыл Луис. Вновь увидев молодого человека, Дульсинея осознает, что она не хочет, чтобы Луис стал вторым Дон Кихотом, мечтающим лишь о небесной любви и лишенным настоящего земного счастья. Сердца молодых людей соединяются...

Спектакль режиссера Виктора Крамера готовился довольно долго, и премьера задержалась на двадцать дней. Судя по содержанию второго акта, причины эти заключались в чрезвычайно громоздкой декорации, изображающей нижнюю часть этакого колосса — гигантские ноги и кольцо из мешков вокруг них. Похоже, воплощают они ноги Дон Кихота, дух которого как бы витает над персонажами и следит, оправдают ли они его ожидания, будут ли соответствовать

высоким моральным критериям. И когда оказывается, что да, оправдали, особенно Дульсинея, колосс этот осуществляют левитацию, приподнимается над сценой и остается висеть на некоторой высоте.

А вообще основу декораций составляют многочисленные полиэтиленовые мешки, с которыми персонажи тюзовского спектакля производят неимоверное количество физических действий, и каждое из них обременено каким-то “значением” (например, таскают тяжелые мешки на спине, когда надо принять трудное решение), это несколько затягивает спектакль и делает его тяжеловесным. Здесь можно провести сопоставление со спектаклями в постановке Николая Коляды. Каждый из них тоже основан на обильном повторении какого-то одного мотива, одного предмета, будь то репродукции картин и мусор в “Гамлете”, пластиковые стаканчики в “Вишневом саде”, тазы в “Лире” и т. п. Но в его спектаклях все эти предметы обыгрываются непринужденно, в хорошем темпе, с адекватным музыкальным сопровождением и не нагромождают излишние “значения”, а, наоборот, придают спектаклям ритм, энергию и легкость. Кстати, не советую превращать спектакль по тексту Володина в мюзикл (как известный советский фильм или спектакль “Человек из Ламанчи”), можно бы пожелать снабдить его какими-нибудь музыкальными номерами (песнями).

Касаясь игры актеров, отметим, что играют они убедительно, особенно Павел Поймалов, чей Санчо Панса временами весьма похож даже на сервантесовского героя с его бесконечными пословицами и поговорками, и Наталья Мотева, напоминающая в воплощении главной роли раннюю Инну Чурикову.

Думается, что как выбор пьесы, так и сценографическое оформление и режиссура спектакля и в самом деле направлены на юную аудиторию, что вполне соответствует задачам Театра юного зрителя.

Ильдар Сафуанов

С любимыми не расставайтесь...

“Любовь. Письма” А. Гурнея в Театре им. А.С. Пушкина

Это режиссерский дебют Юлии Меньшовой. По собственному признанию, известная актриса и телеведущая давно мечтала попробовать себя в новом профессиональном качестве. Удачным поводом для осуществления этого намерения стал надвигающийся юбилей ее матери, Веры Алентовой, ведущей актрисы пушкинского театра.

Пьеса американского драматурга Альберта Гурнея “Любовные письма”, номинированная в 1990 году на Пулитцеровскую премию, — облеченный в драматургическую форму роман в письмах, которые пишут друг другу с самого детства на протяжении всей жизни ее герои, Энди и Мелисса — эту роль играет Вера Алентова. Ее партнером стал Владимир Меньшов — выбор этот представляется разумным и совершенно логичным. Ведь кто, как не муж и жена, творческие и несомненно амбициозные люди, сумевшие сохранить свой брак в течение долгих лет, смогут лучше всего передать на сцене любовь своих героев, прошедшую испытание временем и пережившую значительные перемены в личностях самих персонажей пьесы.

В указаниях к пьесе драматург выразил желание, чтобы во время спектакля актеры, играющие Энди и Мелиссу, читая тексты писем, не смотрели бы друг на друга. Юлия Меньшова придумала свое режиссерское решение.

Сцену обрамляет стеллаж, заполненный самыми разнообразными предметами, иллюстрирующими этапы жизненного пути героев: здесь и детские игрушки, и висящие на плечиках кокетливые подростковые платья Мелиссы; на “половине” Энди — макет корабля (он служил на флоте); с другой стороны стеллажа — гипсовые бюсты (Мелисса во взрослой жизни стала скульптором). На заднике сцены, сначала изображающем вроде бы обычную кирпичную стену, по ходу действия образуется небольшая щель. И чем дальше расходятся жизненные пути героев, тем больше становится эта дыра, становящаяся со временем похожей на рваную зияющую рану.

Актеры играют своих персонажей, символически обозначая сменой детали костюма новый этап в жизни своего персонажа: восьмилетняя Мелиssa в детском платьице преображается в ершистого подростка, надев кожаную куртку-косуху; затем она примеряет фартук домохозяйки, позднее переодевается в робу скульптора. Энди в исполнении Владимира Меньшова превращается к финалу спектакля в преуспевающего сенатора, облаченного в респектабельный классический костюм. Несмотря на условность костюмов и оформления сцены, чувства, звучащие между строк, абсолютно искренни, актеры ведут свои роли очень сдержанно, почти не интонируя, — ведь это не прямой диалог, а строчки писем, — но нередко можно почувствовать эмоциональное напряжение, в котором герои общаются друг с другом. Это представляется самым правильным подход к пьесе, где все самое главное читается между строк; здесь не нужны лишние режиссерские и актерские приемы.

Режиссер спектакля Юлия Меньшова говорит: “На мой взгляд, в нашей жизни нет ничего важнее конкретных людей. Работа, карьера, деньги — ничто, чепуха по сравнению с дружбой, любовью. Это все понимают, но моя задача, чтобы люди почувствовали это”. Об этом получился спектакль, и зрители, прекрасно его принявшие, это, несомненно, почувствовали.

Хочется подчеркнуть, что каждый из членов этой творческой семьи проявил себя в этой работе как самостоятельная и значительная художественная величина. И равнозначное сочетание личной и творческой состоятельности — большая жизненная удача.

Ольга Булгакова

Премьеры Санкт-Петербурга...

Правда хорошо, а театр лучше

За последний год в рамках лаборатории и открытых театральных проектов в Санкт-Петербурге было поставлено немало современных пьес, в том числе верbatimных текстов. “Заполярная правда” Юрия Клавдиева, изначально написанная как социальный проект в 2006, и заново смонтированная автором сегодня, и “Адин” “Петербургской документальной сцены СПб.Live” Ольги Стрижак и Константина Федорова. Они как нельзя лучше отражают витающих вот уже несколько лет в воздухе вопрос: “Что такое документальный спектакль по-русски? И возможно ли в рамках сложившейся театральной традиции воспитать и культивировать его на нашей сцене?”

Отвечая на него можно сказать, что самое интересное в современном документальном театре, как ни странно, — преломление документальности театральностью. Происходит это во многом по воле драматурга. Оптический обман лежащего на поверхности факта, притягивает к себе лишь поначалу. В процессе разработки сюжета герои начинают толкаться, пинаться и пытаться всячески выбраться из короба истории. Что делать? Как вариант — уложить персонаж на прокрустово ложе сюжета, укоротить ему руки, ноги (чтобы не повадно было), оставить язык (подлинный, документальный), после чего пустить в смонтированное драматургом плавание. Такова схема большинства пьес-проектов, значимых по звучанию, интересных по замыслу и, казалось бы, сиюминутных по проблематике. Быстрая реакция на события, информативность, лаконичность, безоценочность — вот несколько тезисов “другого” театра, документальной площадки, где не играют. Но даже среди “горячих” тем вольно или невольно возникает “над-сюжет”, “над-проблема”, заслоняющая собой “факт” и выводящая историю с бытового на бытийный уровень.

“Заполярная правда” Юрия Клавдиева — тот самый случай. Написанная драматургом в 2006 году, пьеса рассказывает о жизни четырех ВИЧ-инфицированных города Норильска. Вернее, о жизни “после смерти” — известия о положительном результате.

Жутковатые признания молодых, основанные на реальных фактах и судьбах, переплетаются с романтической историей Богом забытого места, Теремка — глухого, опус-

тевшего поселка на обочине дороги, куда герои приходят по одному. Знакомятся, спорят, влюбляются, создают рукотворный Эдем, в котором есть место каждому.

Манкая история, отдаленно напоминающая современную утопию, была взята в работу питерским режиссером Семеном Александровским, и прижилась на сцене лаборатории “ON. TEATR”. Сюжетная канва пьесы, специально вторично смонтированная драматургом, выглядит как череда разговоров-воспоминаний, прерываемых короткими репликами героев “здесь и сейчас”. Из них мы узнаем о том, что Светлану, бросил друг за “проказу”: “Сама сгнила — других не трогай, ясно?” Марину, в прошлом школьную учительницу, оставил любимый, и ее вынудили уволиться с работы: “Все прошли проверку крови. И у меня плюс. Со мной никто не разговаривал. А потом я увидела: все чашки вместе, а моя — отдельно”. Ленточного Червя — Пашка, живущего дома с религиозными родителями, держали дома хуже собаки и “кормили из отдельной миски”. Пацана, посаженного за драку в камеру, из брезгливости выпустили на свободу: “Ему жить три года осталось! Что ему эта тюрьма? Он и без тюрьмы помрет!”

Информативность и лаконичность пьесы усиливалась прямой подачей текста, отдаленно напоминающей радио театр — минимум взаимодействия с партнером, максимум внимания на слове. Актеры практически не вступают в диалог, а сухо, ритмически выверено доносят до зрителя “правду молодых”: сухую, холодную, “заполярную”.

Начало спектакля. На черном полотне

сцены появляются четыре фигуры: два парня (Евгений Серзин, Филипп Дьячков) и две девушки (Анна Бондарчук, Динара Янковская). Молодые, энергичные они перебрасываются полусерьезными, полунаивными репликами про жизнь и смерть, добро и зло, Бога и, как ни странно, ВИЧ.

“ВИЧ изменяет жизнь. Почти всегда к лучшему. Мирятся враги. Завязывают наркоманы. Люди составляют новые планы — реальные, с учетом того, что жить им всего ничего. Это рассказ о великом подарке, которым для многих ВИЧ-положительных явился вирус. Поверьте мне, это так. Я сам удивляюсь”.

Мерилом их правоты становится болезнь и желание жить. Мотиватором — пятнадцатилетний срок, отпущеный инфицированным. И в образовавшемся пространственно-временном вакууме герои через крик, скороговорку доносят до нас целый ряд абсолютов — незаметных точек на карте жизни, которые все четче и четче транслируются через актеров. В их образах нет нарочитого психологизма, дотошного проживания деталей, но есть удивительная боль и сопричастность, желание пропустить сквозь себя другого, живого человека. Есть ответственность за произнесенные слова.

Еще одним текстом-проектом этого года, преодолевшим свою документальность, стал “Адин” “Петербургской документальной сцены — СПб.Live”.

Первая постановка (режиссер Алексей Забегин, авторы Ольга Стрижак, Константин Федоров) явилась логичным продолжением осеннего совместного с “Театром.doc” проекта “Ржевка VS Невский проспект”. Целью которого, по словам его модератора и драматурга Михаила Угарова, стало “развенчание мифов парадного Петербурга”.

“Адин” — “трогательная повести из “жизни улиц и бакалейных лавок”, постепенно превратившаяся в настоящую человеческую комедию, где главными действующими лицами стали не социальные маски бомжей, наркоманов, гопников, как порой случается в верbatimных постановках, а живые люди из плоти и крови. А “Адин” (именно так назывался спектакль на выходе) разговор с незнакомым человеком пе-

рерос в “сюжет для небольшого рассказа”. Именно рассказа, потому как в хитросплетение судеб, эмоций сложно было угадать драматургическую конструкцию.

Хотя, в итоговом варианте спектакля, драматурги и режиссер все же постарались задать некоторый вектор развития и построить действие по принципу: завязка — кульминация — развязка. Спектакль начался с появления героев-теней (актеров, тусклые освещенные лучами прожектора), поочередно читающих отрывки стихотворения, как бы приглашающих зрителей в мир призрачного и туманного Петербурга, и заканчивался в самом что ни на есть прямом смысле слова праздником солнца и жизни — песней “Felichita”. Все же, не-прикрытые ритмические провисания в середине, связанные с отсутствием взаимодействия между персонажами как на сценическом, так на драматургическом уровне (единственным объединяющим моментом стало пространство — действие происходило в белой закругленной комнате с маленьким журнальным столиком, пушистым ковром и неглубокими лавками по периметру), чувствовались достаточно остро.

В связи с этим на очередном обсуждении после спектакля, возник логичный вопрос: если невозможно переплести все эти истории, может быть, лучше их сократить и перетасовать? В каждом новом спектакле показывать “другой” набор горожан. Тем самым перестраховаться и снять избитый и излюбленный вопрос критиков: “Пьеса ли перед нами?” Назвать действие “слепком с натуры”, своеобразным зеркальным отражением действительности.

К сожалению или к счастью идея так и повисла в воздухе. На премьерном показе можно было убедиться, что набор персонажей остался тем же, равно как и последовательность сцен (за редким исключением). Нервозность и неуверенность исполнителей окончательно прошла, чему, безусловно, способствовало время и наработанность материала. Трогательные карандашные наброски обрели четкость и сатирическую остроту. Заявленная в афише документальность переросла в острую

театральную сатиру.

Подводя итог, можно сказать, что два совершенно разных спектакля в очередной раз показали, насколько трудна и практически невоплотима в чистом виде идея документального театра. Ведь даже если в основе постановки лежит вербатимный текст, совершенно необязательно, что в процессе работы режиссера и актеров он не превратиться в этюды на

наблюдения. Прекрасные по своей сути, но далекие от целей и задач “документальные сцены”, где определяющим становится постановка актуальной, наболевшей проблемы при помощи документа. Где пластический рисунок роли, мизансценическая разводка перекрываются словесными баталиями. Где эмоции уходит на второй план, уступая место голому, ничем не прикрытому факту.

Мария Сизова

...и Саратова

Формула смеха

*“Палата бизнес-класса” А. Коровкина¹
в Театре русской комедии*

На саратовском театральном небосклоне много звезд и звездочек, сверкающих комет, мерцающих планет, есть даже целые созвездия. Среди них выделяется Театр русской комедии, филиал академического Театра драмы им. И.А. Слонова. Самый молодой саратовский театр — это его четырнадцатый сезон, — тем не менее, уже нашел свое лицо и завоевал в городе несомненную зрительскую любовь.

За эти годы в репертуаре театра, труппу которого в основном составляют выпускники знаменитой саратовской школы, были пьесы Шекспира и Вампилова, Булгакова и Чехова, Эрдмана и Слаповского, Островского и Филатова.

Если пытаться выделить основное направление, в котором движется театр в последние годы, то, пожалуй, это своего рода открытие новых драматургов. Они известны во всем мире, признаны и знамениты, однако в Саратове спектакли по их произведениям практически никогда не ставились.

Наверное, первым в этом ряду надо назвать Григория Горина. Для своей постановки Театр русской комедии выбрал первую его пьесу “Забыть Герострата!..” — историю о завистливом и тщеславном неудачнике, спалившем храм, строительству которого покровительствовала сама Артемида.

Михаил Зощенко и Алексей Бонди — еще два автора, спектакль по произведениям которых впервые поставлен в Театре русской комедии. Их рассказы и пьесы давно разобраны на цитаты, персонажи узнаваемы, а смех всегда звучит сквозь слезы.

Следующие имена в репертуаре — знаме-

нитый английский драматург Рэй Куни с его историей о нещепетильном, легкомысленном и любвеобильном “Слишком женатом таксисте”, а также Фрэнсис Вебер, от которого мы узнали, что тема “маленького человека” актуальна и во французской драматургии.

В театральном сезоне 2010—2011 годов саратовцы прочитали на театральных афишах имя еще одного классика жанра — итальянца Альдо Николаи, представленного “Любовью до гроба”, пьесой о странностях и превратностях любви.

Тогда же театр показал сентиментальную комедию “Люди, звери и бананы” по пьесе А. Соколовой, знаменитой в 70-е годы, — спектакль о мире, в котором все, и люди, и звери, ищут любви и нежности, живут ожиданием чуда и страдают от одиночества.

В октябре на открытии нового театрального сезона публике было представлено еще одно имя. Впрочем, в особом представлении московский драматург Александр Коровкин не нуждается. Спектакли по его пьесам идут в театрах России и ближнего зарубежья, его деревенская комедия “Кукла для невесты” несколько сезонов подряд собира-

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2011 г.

ет зал “Табакерки”. Коровкин хорошо известен и как сценарист сериалов “Бедная Настя”, “Неотложка”, “Редакция”, “Общага”, “Марш Турецкого” и других. Автор приехал в Саратов увидеть первое scenicкое воплощение своей новой пьесы “Палата бизнес-класса”.

Разрабатывая многогранность комедии как жанра, саратовский театр обращался к фарсу, трагикомедии, сентиментальной комедии. Теперь зрителям представили очередной образец классической комедии положений — герои попадают из одной нелепой и непредсказуемой ситуации в другую, чтобы если не с честью, то с наименьшими потерями выбраться из нее, лихорадочно придумывая пути нападения или отступления.

Эту комедию по насыщенности невероятных ситуаций на минуту scenicкого действия можно поставить рядом с уже упоминавшимся “Слишком женатым таксистом”. Параллели тем более очевидны, что и английский комедиограф, и московский драматург — в прошлом актеры, а значит, они знают, какое безбрежное море возможностей предоставляет комедия положений всем артистам, вовлеченным в каскад стремительно меняющихся ситуаций. И профессиональный лицедей Коровкин самим текстом своей пьесы дает каждому шанс порезвиться на сцене. Тем более что, наверное, именно в актерском кураже есть и вкус, и смысл, и прелесть подобных произведений.

Пытаясь пересказать сюжет комедии, что и в какой последовательности происходит на сцене, — задача неблагодарная, да и совершенно бесполезная. Но несмотря на совершенную развлекательность рассказанной истории, за два театральных действия перед зрителями проходит целая вереница классических образов и узнаваемых персонажей. Немолодой актер — еще совсем недавно известный и вполне заслуженный, теперь пенсионер, сокрушающийся, что в разгар сезона яблок оказался на больничной койке, крупный чиновник — мошенник и хам, не верящий ни в Бога, ни в черта, готовый их продать и перепродать и боящийся только за свое здоровье, а также его жена, его любовница, его бухгалтер...

Комедия положений — жанр, требующий

практически музыкального чувства ритма. Беспрестанно открывающаяся дверь больничной палаты, которую впору сравнить с ящиком Пандоры, впускает внутрь саму Судьбу. И никто не в силах предугадать, кто опять стучится в дверь — медсестра, принесшая лоток с лекарствами, или любовница, объявляющая, что бросила мужа.

Одно из главных достоинств спектакля — заданный стремительный темп. Каждое открывание двери — новый поворот сюжета, требующий от главных героев предельной сосредоточенности и молниеносной реакции. В какой-то момент кажется, что лавина фарсовых ситуаций станет совсем уже чрезмерной и неправдоподобной. Однако фарс превращается в маскарад, маскарад — в драму, которая приобретает явные черты социально-политической сатиры.

Впрочем, и в комедии положений не все так однозначно — место для полутонов находится и здесь. Светская дама устанет от привычной маски и расплачется на подвернувшемся мужском плече, маменькин сынок кинется обличать хапуг и воров, ветреная кокетка оценит преданность обманутого мужа... А за привычной грубостью большого начальника откроется элементарный страх: мужчины боятся внезапных болячек, нарушающих их наполеоновские жизненные планы.

Рефреном спектакля звучит телевизионная реклама — та самая, навязшая в зубах и мозгах: лечение геморроя, простатита, памперсы... Собственно, это единственное звуковое оформление действия. Перекликаясь с новостными сюжетами, рассказывающими о крышевании игорных заведений Подмосковья столичными прокурорами, эти вставки обрамляют сюжет, современный, как сама жизнь.

По словам режиссера-постановщика спектакля “Палата бизнес-класса” Олега Загуменнова, новая комедия Коровкина, продолжая традиции легкого жанра, не ставит перед собой цели заставить задуматься о вечном. Автор и режиссер устраивают на сцене невероятно смешную карусель, в которой царит тщательно сконструированная неразбериха.

Светлана Сурженко, г. Саратов

Мастерская

Вячеслав Дурненков: “Настоящая драматургия прячется в банальном, скучном и неброском”

Беседу ведет Светлана Новикова

Вячеслав Дурненков, 1973 г. р., драматург, лауреат премий “Действующие лица”, “Долг. Честь. Достоинство”, Гран-при конкурса “Свободный театр” (Беларусь), фестивалей “Новая драма”, “Текстура” (г. Пермь), “Золотая маска-2011”. Живет и работает в городе Тольятти. Участник семинаров СТД, Королевского Шекспировского театра, лаборатории в Ясной Поляне. Принимал активное участие в международном образовательном проекте “Класс Акт” с целью популяризации драматургии среди подростков. Автор 20 пьес. В 2005 году издательство “Эксмо” выпустило сборник пьес братьев В. и М. Дурненковых “Культурный слой”. Тогда же драматурги дебютировали в Москве на сцене МХТ им. А.П. Чехова со спектаклем “Последний день лета” по пьесе “Культурный слой”. Пьесы В. Дурненкова поставлены в Омской академической драме, Воронежском камерном, “Глобусе” (Новосибирск), московских “Практике” и Театре им. Ермоловой, студии Алексея Левинского и др. В настоящее время много работает для телевидения.

— Я знаю, Слава, что ты всерьез занимался историей, закончил истфак. С чего вдруг начал писать пьесы?

— С детства у меня было два режима — “интересно” и “неинтересно” — относительно всего: людей, вещей, событий. Оно и сейчас так. Наверное, это неправильно, но ничего поделать с собой не могу, да уже и, наверное, поздно. Если что-то интересно, то всю душу оттуда вытащу, пока не изучу до достаточного уровня. Сама система образования, все менторское, кафедры, аудитории, вызывала только одно желание — убежать. Самый интересный лектор через полчаса превращался в зануду. На истфаке интересовало Средневековье, читал тонны книг, но лекции посещал с трудом. Да и сейчас сидишь, слушаешь, как бубнят про проблемы современной драматургии, и думаешь: как, наверное, хорошо на улице.

— Но ты еще и художник. А это уж точно не занудство. И все бросил ради драматургии?

— Да, одно время пытался стать художником, занимался графикой. Говорили, что получается. Но как только начал писать пьесы, все куда-то ушло. Делал попытки вернуться, но ничего не выходило, как будто эту способность отключили. Не жалею.

— Человеку, способному ко многому, нелегко понять: что же для него главное?

— Уверенность в том, что занимаюсь своим делом, бывает только при каких-то очевидных результатах. Но потом снова подкатывает ощущение того, что это не востребуется, садишься снова за стол, чтобы это заглушить. И так постоянно. Почему именно пьесы? Не знаю, много думал над этим. В детстве, помню, развлекался: писал на листке фразу и засорявал его в карман товарищу, в разговоре выводил его на эту реплику, после чего демонстрировал бумажку. Один раз побили.

— Наверно, было ужасно обидно.

— Нет, правильно сделали.

— Так для тебя теперь главное из искусств — драматургия?

— Почему же? Главным считаю музыку. Без книг и театра проживу легко, без музыки тоже проживу, но тяжело. А писать могу и прозу, но все жду, когда начнется диалог, тогда

санки едут быстро.

— Ты серьезно втянулся в “детский проект”. Расскажи, что это, зачем и как делается?

— Я как-то незаметно начал этим заниматься. Идея простая и гениальная: дети пишут пьесы, взрослые делают спектакль. Ребенок наблюдает весь процесс — от первой читки до представления. Параллельно идут мастер-классы по музыке, сценографии, актерскому мастерству. Методика простая и отточенная. Главное, что мы сразу снимаем с них груз ответственности, объясняем, что это игровое пространство и здесь никто никому ничего не должен. Это никакая не школа. И мы, упали бог, никакие не учителя, просто помогаем оформить ваш мессидж. Проект живет в стране несколько лет, живет неровно, но меня каждый раз восхищает, с каким энтузиазмом относятся к нему мои коллеги.

С детьми интересно, потому что со взрослыми вроде бы уже все понятно... шучу, конечно. Мы недавно сделали очень хороший проект с детьми-инвалидами и потом, подводя итоги, поразились — ни одного штампа, все пьесы были интересными, оригинальными. Как-то обошлось без ангелов и “живых мертвцев”. То есть без того, что в изобилии присылают на драматургические конкурсы более взрослые товарищи. Следовательно, штамп — это приобретаемое, возрастное.

Самая уязвимая часть этого проекта — мы не можем отслеживать детей, тех, кто хотел бы продолжить писать или заниматься театром. В стране нет таких институций. Нет студий подобных арбузовской Литинститут? Но после него редко кто остается в этой профессии. Поэтому пока вопрос открытый.

Но мне все равно очень нравится идея театра, который бы отталкивался непосредственно от детей. Это же касается и драматургии. Хотели им какую-нибудь детскую пьесу прочитать по ролям и вместе разобрать, так с большим трудом нашли такой текст. Дефицит. Хотя, на самом деле, в этом проекте и театр и пьесы — не главное, главное — передать творческий импульс. Просто показать на практике, как он работает и как творчество способно поддержать тебя, помочь выразить и объяснить все, что с тобой происходит. Мы же прекрасно знаем это.

— Как говорится, научить писать стихи нельзя, но можно научиться. А пьесы?

— Драматургические семинары и мастер-классы посещать полезно, это способствует и развивает. Я все время рассказываю про фестиваль, на котором были мастер-классы Петрушевской и Коляды, шли они друг за другом. Людмила Стефановна сказала, что “в спектакле первые пятнадцать минут ничего не должно быть понятно”; а Николай Владимирович: “Главное, чтобы в первые пятнадцать минут тетя Маша с Уралмаша в буфет не убежала”. Мне кажется, что общий театральный опыт есть только у “лабухов”, а у художника всегда свой, индивидуальный. Бродский говорил, что поэзия есть осознание собственной правоты. То же самое касается и театра. Масса людей, которые спекулируют на знании теории, имен, систем, но в результате на сцене неинтересное, может быть, правильное, но... Нет ничего плохого, что где-то чтут традиции, передают легенды о том, как Икс спас ситуацию, когда падала декорация (или наоборот). Но какое отношение это имеет к сегодняшнему дню? Когда мне говорят, что лучше, чем “Царь Эдип”, не напишешь, я сразу соглашаюсь, но теряю интерес к разговору и собеседнику. Смотреть по сторонам гораздо интереснее, чем медитировать.

— Театр может тебя потрясти «до оснований, до корней, до сердцевины»?

— Сильное шоковое ощущение от театра было только один раз. В Театре Наций шел ремонт, а в комнатах на проекте (на детском, кстати) у нас были репетиции. Я проходил туда через зал, а там рабочие фонари на полу лежали, темнота, сцена еще как-то освещена, а потолка не видно, оттуда какие-то канаты, шнуры свисают. Такой античный лосевский космос. И накрыло. Куда лезешь, зачем? Тысячи лет этому организму, через него вся история человечества прошла. А мы тут... Вышел из зала, покурил и заново прошел. Но так было только один раз.

— Старый добрый репертуарный театр сдает позиции. Приходят ему на смену новые театральные формы. Как ты к этому относишься?

— В театре без везения сложно. Чтобы получилось наверняка, надо искать союзников,

единомышленников. Живут такие “семьи” ярко, но недолго. Ну, коль мы занимаемся современным театром, то, следовательно, отбиваем и текущие общественные установки. Уходит институт семьи (хотим мы того или нет), так же и у нас — театр проектов, ибо так проще выжить. Коллектив авторов. После названия идет список из шести-десяти человек.

Есть плюсы и минусы. Помимо массы всего хорошего, один серьезный косяк — невозможно послушать хорошее соло. Сделать скопом то, что сделал О’Нил, невозможно. Опять же вернуться к тому, что все индивидуально, каким бы синтезом ни был театр, автор должен быть (хотелось бы) один.

— В 70-е годы прошлого века заговорили о том, что нет героя. И театр, и кинематограф — все его искали. Сейчас тоже ищут. Это вечная потребность?

— Мне всегда казалось, что поиск героя — постановка заведомо ложного вопроса. А зачем? И что это даст? Обычно объясняют, что это недостаток фактуры, нет центрового разводящего. Нужен Бэтмен, а его нет. А мне кажется, это просто отсутствие интереса к происходящему вокруг. А чем плох современный человек? Вот он и есть тот самый герой, его и надо на авансцену. Мне вот как-то для пьесы понадобились тексты по психиатрии, среди прочего прочитал американца Лэнкли, который в начале сороковых опубликовал работу “Маска нормальности”, где даны основные черты психопата (их двадцать). Так вот, спустя семьдесят лет это исследование сообщает нам довольно общий портрет среднестатистического москвича. Такая вот линейка для замера. Что будет дальше? И разве это не интересно? Как было описание современной ситуации и человека приоритетной задачей драматургии во все времена, так и останется. Ложное чувство “конца времен” порождает апатию, которая недостойна художника. Ну, разумеется, отношения со смертью, куда без них? С жизнью бы для начала разобраться. Она ведь правда сейчас интересна — такое скатывание из угла в угол. Махнуть рукой и смотреть на мир через губу проще простого. Большинство современных пьес не несет ответственности за высказывание не потому, что авторы так чувствуют, а потому что так принято. Те, кто работают с другой фактурой, выделяются, как башенные краны в новых кварталах. Тот же Вырыпаев. Никто не обещал, что будет просто. Но посмотрите на общество. У нас милость к падшим — это почему-то Ходорковский, а не тетка из Нижнего Тагила. Тетка не медийная, и следовательно, не герой.

— Любопытно, что общественная ситуация с тех пор коренным образом изменилась, а в драматургии повторяется и поиск героя, а вместо “новой волны” — “новая драма”.

— “Новая драма”, мне кажется, свою миссию выполнила сполна. Я счастлив, что стоял там. Сейчас можно уже отстраненно посмотреть и сказать, что же там было по-настоящему ценного. Говорить про искренность и гуманизм не стоит — театр к этому относится ревностно, и не такое там видели. Мне кажется, главное было перевести свет на зал. Всегда раздражали обсуждения после спектаклей и читок, но вот это и является главным завоеванием “новой драмы”. Это я только сейчас понимаю. Ведь как это просто, по сути? Действие переносится в зал. Ты пришел на спектакль — и ты участник, тебя выслушают. Откровенная попытка внести в театр демократию, которая, как известно, несовершенна, но лучше пока ничего нет. Вот что такое для меня “новая драма”.

— Ты уже автор опытный, маститый, учишь детей. Можешь сформулировать главное правило драматурга?

— Обычно детям мы даем такое простое упражнение на развитие истории. Просим сравнить две ситуации — “кошка зашла и села на коврик” и “кошка зашла и села на собачий коврик”. Разумеется, все выбирают второй вариант. Но ведь он обусловлен сюжетом, следовательно, ты выполняешь определенные действия в определенной ситуации.

Я думаю, что первый случай с кошкой — лучший, потому что в нем бездна “чистых ходов”. Настоящая драматургия прячется в банальном, скучном и на первый взгляд неброском.

Научиться плести повествовательные цепочки — это всего лишь значок второй степени. Рано или поздно приходишь к вопросу: а зачем все это? Да, есть правила поведения на сцене, законы зрительского восприятия и прочие условности, но надо ли тратить свою жизнь на обслуживание этих установок? Это очень серьезный вопрос.

Мне кажется, что театр всегда предполагает “иное”, но очень сильно давит груз предшествующего. Отработано немыслимое количество вариантов. Не знаю, был ли спектакль, где в финале реально совершалось заранее объявленное самоубийство? В музыке и современном искусстве это делали. Разумеется, это крайняя точка отсчета, между ней и “зажигательным шоу” пропасть, темнота и разные языки. Но все равно существуют какие-то неоткрытые проходы и новые способы коммуникации. Просто мы слишком уверовали в нарратив: “В жизни бывает, а в пьесе нет”. Театр, который пойдет навстречу отсутствию причинно-следственных связей, выиграет временный приз, это будут герои нашего квартала. Портрета обрушится и все задавит. Как обойти это, не знаю, но искать, пробовать и синтезировать надо, иначе проще незаметно переписать “Пять вечеров” и сорвать банк. Неинтересно.

— Любой автор уверен, что главное — текст. Но ведь есть еще и другое — “картинка”. Насколько для тебя важны новые театральные технологии?

— Стараюсь смотреть все, что есть, большинство, конечно, в записи, извините, и все это, конечно, здорово и актуально. Хорошо, что технологии приходят в театр, но вот все равно для меня театр — это сцена и три стула. Это одинаковое испытание для драматурга, режиссера и актера. Здесь сразу понятно, кто на что учился. Никакой плазменный экран не спасет.

— В советском театре ставили пьесы довольно узкого круга разрешенных авторов. Зато они шли по всей стране, как говорится, пожаром. Сегодня появились театры, которые алчут новаций, ищут новые имена. И пьесы пишут уже не десятки людей, а сотни.

— Новация у нас проистекает из незнания. Всеобщая погоня за молодостью театру на пользу не идет. Молодость — это замечательно, но надо помнить, что ее составляющими также являются отрицание и нежелание считывать чужой опыт. Плюс огромный поток информации, который очень сложно усвоить. “Новые” приходят с темами, отработанными как минимум три года назад, но пиар заточен под “прорыв и революцию” и все “канает”. Сейчас я — и то как свидетель — могу более-менее проанализировать последние десять лет. Например, Шипенко и Волохов — очень важные люди для современного процесса, но по непонятной мне причине их в эту систему не встраивают. Всегда есть следы до старта. То, что до сих пор за точку отсчета берут Чехова, говорит только об отсутствии интереса к происходящему. Ну, это уже общее место. Таким же общим местом является суждение о спекулятивности современного искусства. Это, извините, позиция обывателя. Здесь такой же процент наносного, как и в любой сфере человеческой деятельности. И если я правильно понимаю, то прогрессивный театр с этим самым искусством сливаются в экстазе, что естественно, потому что там есть движуха и возможность родить здорового ребенка.

Виктор Рыжаков: “Мой внутренний театр — стихийный!” *Беседу ведет Сергей Лебедев*

Сегодня спектакль Виктора Рыжакова идет в “Практике”, завтра в МХТ им. Чехова. Или в “Мастерской Фоменко”. А вот еще премьера в “Сатириконе”, и сам он при этом — свежеиспеченный худрук Центра имени Мейерхольда. Что и говорить, широк режиссер Рыжаков, ох и широк... Но я б не по-достоевски его сузил, а зажал бы где-нибудь в уголке и допросил с пристрастием. Да пойди, останови такого. Вот и спрашивать пришлось практически что на бегу...

— Виктор Анатольевич, роль какого из ваших учителей оказалась для вас главной, определяющей? Например, в Московском театре юного зрителя вы работали под руководством Г.Н. Яновской и К.М. Гинкаса...

¹ См. рецензию на с.

— По-моему, вся наша профессиональная жизнь связана с ученичеством, театру нельзя научиться раз и навсегда, впрок. Им можно бесконечно очаровываться. Жизнь меняется, меняются законы восприятия, меняется язык, меняется окружающий тебя мир, меняется и сам человек в конце концов. Вот и успевай только учиться: у коллег и у студентов, у друзей и антагонистов, у родителей и детей... Это увлекательный процесс! И кажется, что все возможно в себя вобрать, все построить, но никогда не достигнуть самого главного! И кто знает, что это?! Вот и мои замечательные учителя: Генриетта Наумовна и Ками Миронович, бесконечно посвятившие себя театру — это миг моего счастья, преклонения и любви и целая полоса открытий. А все началось со спектаклей, которые в мальчишеские годы выдалось посмотреть: “Мещане” Товстоногова, “С любимыми не расставайтесь” Опоркова, “Кавказский меловой круг” Стуруа — опалило! Это и был первый урок: настоящий театр переворачивает и обжигает!

— Вы как-то сказали: “Самое трудное — найти новую искренность”. А в чем она, по-вашему, заключается? Кто из драматургов, чьи тексты являются ее носителем? Или же эта “новая” подразумевает собой хорошо забытое старое, классику?

— Новая искренность — это как новый день, требующий от тебя конкретного, безусловного участия, честности и свободы. Говорить с коллегами и быть самим собой, объясняться в любви и любить, совершать поступки и не бояться признаваться самому себе в слабости и трусости; ибо совершил-то ты поступок не от силы и смелости, а потому что хочешь быть смелым и сильным. Пройдя полпути, нельзя называться героем, ведь впереди вторая половина, и никто не знает, справишься ли ты с ней. Новая искренность, новая любовь, новое терпение, новое сострадание, новая жизнь — все, что тебе необходимо всегда искать сначала, ведь начинается новый день и новые испытания. Все это Достоевский сформулировал просто и внятно: “Человек есть тайна. Ее надо разгадать. И если будешь разгадывать ее всю жизнь, то не говори, что потерял время. Я занимаюсь этой тайной, потому что хочу быть человеком”. Так и авторы, с которыми ты всегда в диалоге, несмотря на найденное новое или забытое старое: Пушкин, Достоевский, Вампилов, Володин, Вырыпаев... Это и определяет мое бесконечное желания находиться в тесном общении с их текстами.

— Чего, на ваш взгляд, не хватает новому театру? Какой герой должен народиться? И должен ли?

— Знаете, молодому человеку всегда не хватает опыта, чтобы быть решать серьезные задачи, а старшему — опыт мешает быть свободным и легким. Может это и есть путь, который каждый должен пройти, с ощущением, что чего-то не хватает. А герой уже появился, просто мы еще не способны его в себе разглядеть.

— А кто вообще сегодня правит бал в российских театрах? Этот вопрос родился после ряда скандалов, потрясших наши театры, начиная, например, с Таганки и заканчивая, тоже например, с ситуацией с изгнанием студии Вениамина Фильшинского из Театра на Васильевском в Питере.

— Мы сами и правим, то есть те, кто в них и работает и нами правят по нашим же законам, которые мы позволили в театре поселить.

— Как вы относитесь к такой характеристики: “Виктор Рыжаков стал одной из главных фигур московской театральной жизни”?

— Может, и хотелось бы возгордиться, да времени и чувства юмора не хватает. Кроме нелепости и глупости собственной нечего противопоставить бесконечно утекающему времени. Вот только и успевай ряды считать! А “фигура” у меня всегда была недурной!

— В ваших работах отмечают и “новую драму”, и “ретро” и даже самодеятельный театр. А к какому театру больше тяготеете вы сами? Как бы охарактеризовали свой режиссерский стиль?

— Самодеятельный — это самый крутой театр! Если верно понимать это словосочетание. Ведь только тот театр, который мы ищем и делаем сами, и есть самый важный и единственный. Завтра будет другой, но надеюсь, тоже самодеятельный. И не будем путать категории: время бесконечно, а новое и старое — лишь вербальная условность.

— Как возник ваш творческий союз с “Сатириконом”? И почему именно “Маленькие тра-

гедии”? Зритель здесь увидит фирменный “Сатирикон” или легко узнает почерк Рыжакова?

— Уникальность сегодняшнего театра “Сатирикон” в его свободном поиске, бесстрашии и удивительном профессионализме. Ведь в том случае, если профессионализм определяется не только по приобретенным навыкам и умениям, а способностью от них отказаться и искать новые, то это уже этическая составляющая театра, да и жизни, пожалуй. Поэтому считаю нашу встречу с труппой театра “Сатирикон” не случайной. Так должно было произойти. Все к лучшему! А наша многолетнее профессиональное содружество с лидером театра Константином Аркадьевичем Райкиным определило особенность нашего пути, нарушая все сложившиеся стили и бренды. Мы встретились у Пушкина!

— А каков стиль вашей работы вообще? В театре режиссер — царь, бог и военный начальник, или друг, товарищ и брат?

— Все перечисленные характеристики имеют место быть, ведь в наших фантазиях мы и царствуем, и страдаем, и проповедуем, и назидаем, руководим и подчиняемся, любим-дружим и ненавидим одновременно... Только, к счастью, не это определяет наш стиль.

— По каким критериям подбираете актеров на роли? Есть любимики, которых готовы тянуть в спектакль несмотря ни на что?

— Актеры, как попутчики в путешествии: если нам в одном направлении и если мы не торгуемся по поводу класса вагона — то это мое достояние!

— К некоторым своим спектаклям вы сами придумываете и scenicографию. Как это можно расценить — еще одна сторона таланта, просто маленько хобби или привычка, выработанная за время работы в маленьких и провинциальных театрах?

— Это чувство стыда за свою беспомощность перед новым пространством театра, текста и языка толкает на необходимость экономить чужое время, деньги и терпение. Ведь только отыскав или построив это единственное верно пространство, ты можешь соединить все волнующие тебя смыслы и категории. И так хочется за все отвечать самому, а в соавторах и помощниках всегда — весь творческий коллектив спектакля.

— После ваших “кухонных” экспериментов в “Афише” — спектакль “Боги пали”¹ — есть ли желание продолжить подобные эксперименты? И есть ли уже идеи?

— Идей так много, что кухонь никаких не хватит! А обязанностей сегодня больше, чем времени все соединить. И мечты, и планы, и ответственность! Вот и творческая составляющая моего внутреннего театра скорее стихийная, или, другими словами, все складывается так, как и должно было случиться!

— Испытывали ли вы трудности во взаимоотношениях с чиновниками от культуры? Были, например, какие-то пожелания при вашем назначении на должность худрука ЦИМа?

— У меня не бывает трудностей в общении, все трудности только в работе. Ведь за свои поступки надо отвечать.

— Что ожидает Центр, какие перемены грядут? Возможно ли возвращение ушедших сотрудников и / или их проектов?

— Все, что было в Центре собрано за эти годы, никуда не денется. За многолетнюю историю здесь сложилось несколько замечательных проектов. Но время не стоит на месте. У нас много амбициозных планов, которые будут скоро объявлены в нашей новой программе на ближайшие два года.

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

— Написать оперу.

— У вас очень много творческих проектов. Откуда для этого всего вы черпаете энергию?

— У всех вышеперечисленных мною авторов, из их текстов. И у замечательных друзей, с которыми хочу еще немножко побывать в этом “обезумевшем мире”.

Пользуясь случаем, хочу поздравить редакцию журнала с юбилеем и пожелать такому авторитетному и уважаемому изданию расширения границ и выхода в онлайн-просторы! И истинный мир драматургии откроется нам!

¹ См. рецензию в № 4, 2011 г.

Репортаж

В Европе — свободный, в Минске — политический, а у нас — транзитом?

Встреча с артистами белорусского “Свободного театра” и презентация фильма о нем “Постановка революции”

Было время, редкая премьера белорусского “Свободного театра” проезжала мимо Центра им. Мейерхольда в Москве. Теперь на встречу с его актерами жители российской столицы приходят почти по минскому сценарию: время и место встречи узнают из Интернета. В чем причина? Прибывшие в Москву актрисы “Свободного” Мария Юрьевич и Виктория Биран лишь пожимают плечами: так вы, мол, не приглашаете...

— По театральным фестивалям Европы мы постоянно разъезжаем, нас везде зовут, — замечает при этом Мария. — И на последнем, Эдинбургском, наш спектакль “Минск-2011” взял Гран-при...

— А вы к нам на “Последнюю осень” приедете? — напирает организатор встречи, координатор проекта Frontline (Международного дискуссионного клуба) в России Юрий Бурцев.

— Девушкам нужно объяснить, что это такое, — приходит на помощь журналист-фрилансер и по совместительству автор фильма о театре Альбина Ковалева.

И те после короткой политинформации опять пожимают плечами:

— Давайте так: вы позовете, а мы приедем и отыграем. Что же вы там станете обсуждать и делать дальше — нас не касается! — Мария Юрьевич пытается поставить точку в разговоре о том, политический ли “Свободный театр” или имеет еще какое право на самовыражение.

А начинался вечер в клубе “ПирО.Г.И на Сретенке” с просмотра фильма Альбины Ковалевой, отнятого Би-би-си под свой формат и для своего британского зрителя, лишенного вообще хоть какой-то информации о Белоруссии. Собственно от театра там — фрагменты спектаклей, куски интервью. Картинка не складывается. Поэтому нашему зрителю такое кино не надобно: и монтаж не тот, и звук плохой, и вообще — раз такой-сякой-никакой театр пытается противостоять власти, пусть уж батька Лукашенко сидит прочно. Но один из зрителей, осевший в Москве белорус Иван, оппонирует: “Вы все почувствовали гнетущую атмосферу этого фильма? Он полностью передает атмосферу, царящую там, — там все хе-ро-во!”

— Все-таки фильм не передает атмосферу театра, отсюда такая реакция. Про вас надо снимать, пожалуй, художественный фильм, — развивает мысль Бурцев.

— Так уже Голливуд снимает! — перебивает Ковалева.

— Что за фильм, можно подробнее?

— Мы не знаем, что за компания, но они снимают все наши гастроли: выступления, наши поездки, как мы ведем себя, как переезжаем с места на место, — рассказывает Виктория. — И что это будет за фильм, нам тоже не говорят...

И все же, политический этот “Свободный театр” или нет, сказать однозначно нельзя. Это театр, запрещенный официальными властями, театр, чье руководство регулярно проводит акции в поддержку политзаключенных (экс-кандидата в президенты Беларуси Андрея Сан-

никова, например). Театр, на постановках которого сидят гэбешники, а всю труппу порой прямо со спектакля забирают в отдел КГБ.

— Как вычисляется их сотрудник среди зрителей? При вашей-то конспирации?

— Это видно уже по лицам: есть заинтересованные, участливые, — начинает Мария, — а это типичный карикатурный портрет. Сидит, и все! — подхватывает Виктория. Аресты и допросы отдают такой махровой совковой паранойей: пришли и первым делом спрашивают: “Почему у вас пол черный? У вас что — секта?” — “Почему секта?” — “А у вас и церковь рядом!” — “Нет, у нас не секта, у нас — свадьба. И вот жених решил подарить невесте спектакль”, — выкручиваются актеры. Благо, костюмы на них в тот момент были соответствующие. — “Гм, свадьба... Почему тогда водки нет?” — “А мы непьющие!”

— Пол черный, церковь рядом, водку не пьют — типичная секта, — сочиняют дело органы. Потом в таком же духе прокатилась по театру и газета “Советская Белоруссия”, припаяв нам еще клеймо “политиканствующих монстров”.

При этом театр продолжает откращиваться от политики.

— Мы — социальный театр. Во многом — остросоциальный, — начинает Виктория.

— Документальный театр, — уточняет Мария. — Одно время работали с текстами Сары Кейн и Марка Равенхилла, Гарольда Пинтера, которого нам посоветовал Том Стоппард. Мы начинали ставить ныне популярного у вас в России Павла Пряжко. Его, кстати, сейчас на закрытых читках пробуют и белорусские гостеатры.

К слову, сама Мария Юревич в прошлом актриса республиканского Театра белорусской драматургии и Драматического театра Белорусской Армии. А Виктория Биран пока еще студентка журфака Белорусского госуниверситета...

— А сейчас пьесы для театра пишут наши же актеры. Про себя, своих друзей. Например, в спектакле “Зона молчания” я рассказываю, как детстве изживала свой страх перед людьми высокого роста...

— О, а вы говорите “не политика”! — в шутку пытается спровоцировать ее Юрий Бурцев.

Мария невозмутимо продолжает:

— В какой-то момент нам показалось, что наша жизнь в данный момент намного интереснее того, что есть в известных уже пьесах. И это не политическая сатира, которую нам пытаются навязать. Хотя наш автор и актер Никита Болотко, только выехав на учебу в Польшу, узнал, что он уже невъездной в родную Белоруссию... Но мы занимаемся чистым искусством. Следующий наш спектакль, с которым мы уже в мае отправимся на гастроли в Лондон, — “Король Лир” Шекспира.

Гастроли — единственный источник существования для театра: только здесь эти белорусские актеры получают деньги за свой труд. Им дают суточные, оплачивают питание и проживание. В Минске же в углу их “хатки” — ни дать ни взять московский “Teatr.doc”, только стены белые — просто стоит коробочка-копилка: кто во что оценит труд “Свободного театра”, тот столько и оставит.

И только на гастролях театр может жить полной жизнью, воссоединяются труппа и руководство: Наталья Коляда и Николай Халезин находятся в эмиграции. Может восстановить весь свой репертуар — в Минске сегодня идут лишь “Зона молчания”, “Нью-Йорк’79” американской писательницы Кэти Акер и белорусский ответ на него — “Минск-2011”, а также “Цветок для Пины Бауш”. За рубежом к труппе присоединяется невъездной Олег Сидорчик, и они играют “Быть Гарольдом Пинтером”, к ним приезжают голландцы, занятые в “Европике”. А в Москве...

— Москва для нас — единственный коридор, по которому мы можем еще выехать в Европу, на репетиционные базы и гастроли, — говорят артисты.

Выехать, но почему-то не задержаться здесь и не сыграть ни одного спектакля. Тоже опасаются “политического окраса”? Мало ли — с Белоруссией у нас хоть и не склеилось Союзное государство, так Таможенный союз с нового года начал работать...

Сергей Лебедев

Штрихи к портрету

Ольга Малахова

Быть или существовать? Современный герой перед экзистенциальным выбором

Размышления о драматургии Михаила Дурненкова

Пьесы Михаила Дурненкова — всегда о моральном выборе. Чаще всего они фиксируют критический момент жизни героя крупным планом, создавая за ним общую панораму растерянности современного человека перед жизнью ("Хлам", "Легкие люди", "Изотов" ("Заповедник"), "(Самый) легкий способ бросить курить").

Каждый герой М. Дурненкова так или иначе встает перед экзистенциальным выбором. В пьесе "Красная чашка" (2005 г.), несмотря на некую пародийность и схематичность, это, тем не менее, выбор на уровне "быть или не быть": продолжать этот бег по замкнутому кругу (т.е. каждодневно проживать неизменный ритуал питья кофе) или попытаться вырваться из него. В пьесе "Хлам" (2007 г.) это глобальная дилемма, которую, каждый на своем уровне, пытаются разрешить герои: "хлам ты или не хлам?" — влечь пустое, но привычное существование или нажать на курок и тем самым взорвать обыденность? В пьесе "Легкие люди" (2007 г.)¹ это выбор героев между тяжестью осмысленного бытия и легкостью существования, свободного от терзаний совести.

Как правило, герой Михаила Дурненкова — человек неустроенный и зачастую безработный. События пьесы, составляющие основную коллизию, оказываются так или иначе связаны с новой работой героя: так, сценарист Филипп ("Хлам") после двухгодичной депрессии пытается получить новую работу, и все происходящее в пьесе становится отражением его творческого поиска; инженер Иван ("Легкие люди") в первый же рабочий день на новом месте становится виновником / свидетелем смерти человека, и это побуждает его к переоценке собственной жизни; Константин ("(Самый) легкий способ бросить курить", 2010 г.), человек с техническим образованием, в прошлом которого работа менеджером под начальством одноклассника, с легкой руки своей давней знакомой устраивается на новую работу в должности "народа", чтобы оценивать предлагаемую продукцию с позиции "человека, выключенного

из контекста"², и это событие становится лишь одним из звеньев целой цепи случайностей, составляющих судьбу героя. Несмотря на нестабильный социальный статус, героев Михаила Дурненкова мало занимают вопросы материальные. Почти не затрагивая бытовые стороны жизни, драматург говорит о нравственных проблемах современного человека (идеальная история в этом смысле — история Изотова из одноименной пьесы, начисто очищенная от бытовой шелухи). Подлинным действием пьес становится метаморфозы сознания героя. Поэтому и основной конфликт — это внутренний конфликт героя с самим собой.

В пьесах Михаила Дурненкова нет активного протesta против окружающей действительности, в них звучит скорее тихое несогласие с ней. Окружающий мир для героев словно превратился в бутафорию и декорации, в хлам и пыль, где найти какие-либо причинно-следственные связи не представляется возможным. Драматург наделяет своих персонажей склонностью к рефлексии, к долгому и мучительному осмысливанию событий, а не к поступку как таковому (поступок часто становится случайностью, экспромтом). Герой М. Дурненкова вполне осознает свою никчемность, и осознание своего ничтожества и ощущение неправильности жизни становится для него предметом личной трагедии. Как правило, в течение пьесы герой переживает душевную ломку под воздействием внешних обстоятельств. Эта ломка возможна до тех пор, пока внутри не наступает окончательное очертывание: отчасти, это путь избавления от тяжести, которым идет Иван ("Легкие люди"), а кульминацией этого пути

¹ "Современная драматургия", № 4, 2008 г.

² Дурненков М. (Самый) легкий способ бросить курить.. // http://www.theatre-library.ru/authors/d/durnenkov_m.

становится жизнь главного героя пьесы “(Самый) легкий способ бросить курить” Константина.

Окружение героя, как правило, составляют два-три человека: женщина (жена или подруга), друг (чаще — школьный приятель или сосед) и работодатель (начальник). Таким образом, пьесы Михаила Дурненкова можно назвать камерными. Но очерченный драматургом ближний круг общения вовсе не отменяет выхода к неким социальным, поколенческим обобщениям. Его пьесы говорят о том, как незаметно, дозированно влияют на внутренний мир человека современные жизненные ценности и приоритеты.

В связи с тем, что героями пьес М. Дурненкова становятся люди, близкие друг другу, следует упомянуть тот факт, что, как правило, у выведенных драматургом на сцену мужчин и женщин нет детей. В пьесе “Хлам” бездетны Филипп и Ирина, “потеряли” своих детей Анна и Мария Григорьевна. Двадцатилетние отчаянные ребята Саша, Денис, Толстый, совершающие попытки не быть хламом в окружающем мире, становятся его жертвами (случайное убийство Саши) или из бывших жертв превращаются в мстителей (Толстый). Они, молодые — те, за которыми будущее, — оказываются на грани жизни и смерти (покушение на Толстого, смерть Саши), а решившись на месть, оказываются вне закона, т.е. вне мирной жизни, вне ее продолжения. Бездетны герои “(Самого) легкого способа бросить курить” Константин и Катерина. Тема нерожденного, убитого родителями ребенка, сопряженная с темой спасения, поднимается в пьесе “Легкие люди”. И все вместе это ставит большой вопрос: наступит ли завтра для героев или все закончится вечностью нескончаемого солнечного дня на фотографии (финал “Изотова”)?

Главной ценностью художественного мира драматурга Михаила Дурненкова становится современный человек со всеми своими несовершенствами и странностями, и каждый его текст является собой попытку понять причины подобного внутреннего состояния. Потому часто в пьесах незаметны объективные действия как таковые, и создается ощущение, что многое остается за кадром. Так, путешествие Изотова (пьеса “Заповедник”, или “Изотов”, 2008 г.) — скорее, возвращение к себе настоящему, внутренний поиск, а вовсе не реальная дорога в места юности и детства; оттого действие пьесы протекает так неявно, словно старая черно-белая хроника. История Толстого (путь от жертвы к мстителю), Анны

Григорьевны (поиск сына в чужом городе) и других персонажей в пьесе “Хлам”, возможно, всего лишь игра сознания Филиппа как автора сценария, в котором в итоге тесно переплетаются свои собственные кризисные настроения и те установки, которые дает продюсер как заказчик материала.

В “Легких людях” М. Дурненков применяет понятие легкости как метафоры бездушности, аморальности, свободы от каких-либо нравственных законов и обязательств. Герои пьесы (Иван, Егор, Татьяна) отчаянно пытаются заглушить голос своей совести удобными правилами легкости бытия. Быть легким — значит быть уверенным в том, что все относительно, что любой испорченный момент своей биографии можно просто “вырезать”. Удалить то, что мешает и тревожит. Смонтировать свою жизнь так, как удобно. Макс — своего рода глава “клуба легких людей” — выступает на протяжении пьесы как непреклонный в своих убеждениях идеолог. Среди его утверждений можно выделить следующие: в мире нет таких правил, которые невозможно изменить под себя; совесть — лишний и никому не нужный груз, а обремененный совестью человек — разносчик вирусной инфекции “тяжести”.

Пьеса “Легкие люди” представляет собой сеанс по излечению Ивана от приступов совести, которая взбунтовалась, т. к. герой стал свидетелем чужой нелепой смерти. Нелепой потому, что во время прохождения груза над головой человека Иван загадал желание под условие “состройзнет — не состройзнет”, даже не предприняв попытку предупредить аварию. Последствием этого трагического события для героя становится затяжная депрессия и страх открытого пространства и людей (он в течение месяца не решается выйти из квартиры). Его новые знакомые Макс и Егор заключают пари: если Иван неизлечим, тогда “клуб легких людей” можно распускать, а если все его страдания окажутся фиктивными, то Макс получает зажигалку Егора — пустяк за пустяк. Терапия проходит успешно, и в finale пьесы Иван приходит к выводу, что все случившееся было предопределено судьбой и человек не должен взваливать на себя лишний груз ответственности. Но, как это ни парадоксально, другая, параллельная история — история Егора — становится опровержением универсальной теории легкого существования. Ведь спустя двенадцать лет он приехал к Татьяне, чтобы разрешить мучающий его вопрос: являлся ли он отцом ее неродившегося ребенка, или она

ему изменяла, и тогда он автоматически невиновен: “Знаешь, что я подумал? Вот если ты меня не обманула... Знаешь, что получается? Тань? Страшная вещь такая получается. Тань, вдруг мы тогда... ну этот аборт... Вдруг это был Тот Самый ребенок? Его ждут, уже две тысячи лет ждут, а тут мы... раз, и убили Его, раз, и Спаситель не пришел в мир... И никого никогда не простят. Да и за что? Я вот как приехал сюда, я все время об этом думаю. Бред, наверное... Я вот думаю — почему все такие легкие вокруг? Почему все такие будто... будто что-то вырезали из головы? Ты вот, Макс, неврастеник этот твой, все вообще. Может, потому что тот ребенок не родился?”¹

Таким образом, получается, что у каждого героя свой груз: для Татьяны и Егора — вина в убийстве ребенка, для Ивана — вина в смерти незнакомого человека. И выбранное лекарство от мук совести отнюдь не является гарантом окончательного излечения. Так автор вполне объективно фиксирует именно нестабильное душевное состояние человека, не предлагая одного единственно возможного решения: вроде бы внутренняя борьба Ивана разрешилась в пользу легкости, но заключительные слова Егора умаляют значимость этой победы, а заключительная ремарка дает простор для дальнейших вариаций на эту тему: “С неба начинает валить снег, в котором постепенно таятся силуэты лежащих людей, до тех пор, пока не остается ровная белая поверхность, на которой опять можно рисовать как на чистом листе бумаги”².

Основной темой пьесы “Хлам” становится тема ответственности. Ответственности за каждый отдельный поступок, за собственную или за чужую жизнь в целом. Решить для себя, “хлам ты или не хлам”, это дилемма, отсылающая к теории героя романа “Преступление и наказание”. Одним словом, один из тех вечных вопросов, с которым сталкивается в своей жизни каждый. Но не у каждого достаточно внутренней честности, чтобы ответить на него, и смелости, чтобы затем изменить свою жизнь. Следует заметить, что эта идея выбора уже попадала в поле зрения братьев Михаила и Вячеслава Дурненковых в пьесе “Культурный слой” (2003 г.)³, где одному из персонажей предлагалось совершить выбор между состоянием “органоминерального субстрата” и “артефакта”.

Один из героев пьесы “Хлам”, сценарист Филипп, человек сомневающийся, мнительный, склонный к депрессиям. Он осознает себя “хламом”, т.е. человеком, неспособным на поступок: “Я вот вообще. Никто. Я какой-то недоделанный. Правда. Я вот себе часто говорю — не говори себе так, ты же ничего не сможешь сделать тогда. Ну и вообще. А я ничего и не делаю. У меня знаешь сколько мыслей всяких? У-у-у... А на выходе что?..”⁴ Филипп отчаянно пытается прояснить для себя границы божественного невмешательства в судьбу человека. Его разговор с корейцем из общаги, который становится в пьяном сознании героя воплощением корейского студента, расстрелявшего два десятка человек в одном из университетов США (сюжетная коллизия основана на реальных событиях), это своего рода выяснение человеческого права на вседозволенность, попытка выяснить правила игры в жизнь на земле: что происходит в мире, когда самый заурядный человек берет в руки оружие? Когда обычный человек вдруг перестает быть пустым местом?

Образ хлама приобретает в пьесе несколько смыслов. Прежде всего, как место действия — магазин распродаж; и становится метафорой современного общества, в котором каждый человек — только бесправный потребитель. И, безусловно, хлам становится категорией самооценки для персонажей: так, Филипп вроде и совершает попытки быть успешным и современным, но осознает всю никчемность своего положения по жизни; его приятель Попов выбирает реальность игры взамен объективного мира, он даже не спешит на помощь Филиппу, когда наутро тот просыпается в бане без денег и одежды, только потому что ему необходимо пройти последний этап игры; Анна и Мария Григорьевны — две матери, которых объединило горе потери сыновей (один пропал без вести, другой наркоман), живут с ощущением своей абсолютной ненужности этому миру.

Герой, в руках которого в finale пьесы оказывается оружие, которому автор дает реальную возможность доказать, что он не хлам, — Толстый. Молодой человек, безжалостно обманутый более ушлыми друзьями, он попадает в компанию местных Бонни и Клайда — дачных воров Саши и Дениса (всем им около двадцати лет). Став свидетелем слу-

¹ Дурненков М. Легкие люди. // http://www.theatre-library.ru/authors/d/durnenkov_m.

² Там же.

³ “Современная драматургия”, № 1, 2004 г.

⁴ Дурненков М. Хлам. // http://www.theatre-library.ru/authors/d/durnenkov_m.

чайной смерти Саши от выстрела охранников, Толстый клянется отомстить. Кульминацией пьесы становится финальный выстрел в магазине распродаж, где в итоге сталкиваются основные герои — Филипп, Анна Григорьевна и Толстый: вкладывая в руки Толстому пистолет и поддерживая его с двух сторон, Анна Григорьевна и Филипп становятся соучастниками поступка. Этот выстрел как поступок нужен им всем как воздух, как попытка изменить жизнь, как попытка избавиться от хлама вокруг. Ответом на этот протест героев становятся рациональные слова Продюсера: “Давайте не будем врать самим себе. Таких сюжетов не существует. Человек уже рождается способным или неспособным, к примеру, на убийство... Все остальное — ерунда. Не может обезьяна стать человеком. А уж говорить о том, что человек может стать кем-то большим, я такой вариант вообще не рассматриваю”¹.

Герой пьесы “(Самый) легкий способ бросить курить” Константин заражен вирусом легкости бытия. Он вдруг решает бросить курить, и этот поступок становится единственным его самостоятельным решением. Все остальное он совершает, либо подчиняясь обстоятельствам, либо следуя чьей-нибудь воле и желанию. Жизнь героя проходит и рушится от ничегонеделания, от равнодушия. Своим спокойствием и равнодушием Константин убивает жену. Просто нажимает на кнопку “play”, и в квартире с неисправленной проводкой случается короткое замыкание. Вот так просто и легко. Отсутствие четких нравственных ориентиров абсолютно закономерно приводит героя к аморальности поступков, когда то разрушение, которое он вызывает вокруг себя, не пробуждает у него практически никаких ответных чувств и нравственных мучений.

Пресная жизнь героя (по его же собственному определению, жизнь “без соли”) оборачивается вдруг цепью необратимых событий: встречей со старым учителем и школьной любовью, сменой работы, убийством жены. Жизнь Константина определяет случай: только чтобы не вступать в неприятный разговор с женой, он подсчитывает выгоду отказа от сигарет, и это служит катализатором его решимости бросить курить; демонстративно читая книгу о вреде курения, только чтобы не реагировать на просьбу сходить в магазин, он вспоминает свою первую сигарету, а вместе с тем и учителя, который застал его за этим занятием... и все дальнейшее происходит как бы случайно, ненамеренно, легко.

Но в то же время на примере главного героя драматург выстраивает четкую линию жизни человека, способного вот так легко быть разрушителем. Ведь пьеса заканчивается гибелью трех близких ему людей.

Возможно, пьеса “(Самый) легкий способ бросить курить” наиболее остро ставит проблему выбора, столь актуальную для драматурга Михаила Дурненкова: ведь от того, в какую сторону сделает герой свой следующий шаг, зависит общий итог его жизни. Не случайно пьеса построена на переплетении нескольких сюжетных линий, казалось бы, не связанных между собой и идущих параллельно друг другу, но в итоге пересекающихся по своему внутреннему смыслу. Каждая из них дает нам взглянуть на героя с разных ракурсов, увидеть его жизнь в различных проявлениях и ипостасях, и каждая предлагает ему свой уровень выбора. Из этих кусочков, из этих случайных шагов перед нами складывается жизнь героя.

В начале пьесы дана картина семейных взаимоотношений Константина и Екатерины, лишенных гармонии и желания понимать и слышать друг друга. Затем она дополняется картиной “производственных” отношений бывших одноклассников Константина и Дмитрия — подчиненного и начальника, и добавляет еще одну “ложку дегтя” в и без того неустроенный семейный быт героя: Константин узнает, что жена изменяла ему с начальником. В круг общих знакомых также попадают Вероника — подруга жены, и Соня — жена Дмитрия. Как вариант “хорошо забытого старого” в жизни героя возникает давняя школьная любовь Татьяна. Происходит еще одна встреча — с бывшим учителем Валерием Ильичом, которая добавляет в пьесу некую социально-философскую проблематику. Ну и, наконец, знакомство с новыми работодателями Сашей-Колей, и новая работа героя в качестве независимого и предельно субъективного эксперта.

Механизмом разрушения жизни становится случайно сказанное слово, случайно нажатая кнопка. Пить кофе, играть в компьютерные игры, трепаться с начальником о школьных годах, проведенных вместе, — вот привычный для Константина распорядок трудового дня. Дружба, равно как и любовь, абсолютно ничего не значат для героя. Работа, семья — все это только видимость, пустая и привычная формальность. Герои в большинстве своем даже не задумываются о своих чувствах

¹ Там же.

друг к другу: “Я к ней *так ужасно привык*”¹, — заявляет после смерти жены начальник Константина Дмитрий. Разговор о любви происходит между Константином и Катериной уже после смерти последней:

Константин. Ты меня любишь?
Катерина. Да, наверное. Я об этом как-то не задумывалась. А ты?

Константин. И я не задумывался. Но я, наверное, тоже тебя люблю.

Катерина. Вот такая у нас любовь, невнятная”².

Так и получается, что все в жизни героев невнятно. Непонятно — где та граница, за которой черно-белое существование станет цветным?

В пьесе “Изотов” место действия поглощает героев и отчасти становится главным действующим лицом вопреки тому, что пьеса Михаила Дурненкова является собой один из тех редких современных текстов, что названы по имени героя. Заповедная зона, где время свое-вольничает, а в finale и вовсе делает остановку. Место, где ничего за четырнадцать лет не изменилось; место, куда, словно в другой мир, возит только один “проводник” (Таксист); место, где можно накопить “столько экзистенции, что хватит на все самые хмурые утра и самые долгие и тоскливые ночи”³; место, где живут удивительные люди, способные хранить родовую обиду (как гениальный дядя Изотова) и любовь (Ольга) долгие-долгие годы. Странная зона остановившегося времени, которая для pragmatичного взгляда столичной красавицы Лизы всего лишь “разрушенное кафе-стекляшка, пожарное депо, колодец, горелый автомобиль на обочине. Все какое-то сырое, старое. И с прозеленью”⁴.

Существование главного героя подвергается сомнению во всех смыслах, несмотря на своеобразную действенность пьесы. Прямого ответа на вопрос о том, кем является Изотов, в тексте нет. Станный персонаж, достоверно о котором известно только то, что он умеет рассказывать истории: “С виду довольно невзрачный тип. Это у них с матерью семейное, как я понял. Но когда начинает говорить, загорается, как китайский фонарик”⁵. Возвращение героя в места детства и юности, которое и составляет сюжетную коллизию

пьесы, — это способ вернуться к себе. Возможность обрести утраченную в жизненной суете гармонию, слиться с окружающим, стать частью заповедного пейзажа.

Настроение пьесы — ностальгия по чему-то безвозвратно ушедшему. Изотову вдруг дается возможность снова ощутить это главное и давно утраченное рядом и остановить мгновение. Автор предоставляет своему герою выбор: вернуться к себе настоящему — в старый дом и в вечный солнечный день, вернуться к своей незавершенной, непроявленной любви, которая ждет его вот уже долгих четырнадцать лет, или, разрешив все формальности (вроде меркантильной тяжбы с родным дядей), возвратиться в комфортную, налаженную, довольно успешную жизнь, правда лишенную того самого важного и необъяснимого, что так притягивает героя назад в прошлое: “...где бы я ни был, я всегда знал, что у меня на дне кармана лежит билет обратно. С одной стороны, проигрыш всей моей жизни, с другой — возможность. Возможность вернуться на фотографию старого дома, где кто-то за пределами фокуса, расплывчато улыбается и видно, как тень от листвьев метит своими пятнами солнечный день, который не кончится никогда”⁶.

В итоге Изотов находит себя настоящего и обретает гармонию. И солнце замирает, как на фотографии, оставляя нас в догадках — восход это или закат, начало или конец?

Герой Михаила Дурненкова, несомненно, эволюционировал со временем “Красной чашки”, но сущность его осталась той же. Два полярника, осужденныеечно пить кофе в бутафорском мире Крайнего Севера с ватной головой белого медведя, — вечные странники, обреченные на кем-то запланированное, кому-то все-таки нужное существование. По сути, герой так и остался этим полярником, этим обреченным актером театра жизни, который тщетно пытается осмыслить свое отнюдь не героическое существование в предлагаемых автором обстоятельствах. Важной в данном контексте становится именно его попытка разорвать замкнутый круг привычной обыденности — будь это побег от бутафорского медведя или выстрел в своего реального обидчика.

¹ Дурненков М. (Самый) легкий способ бросить курить. // http://www.theatre-library.ru/authors/d/durnenkov_m

² Там же.

³ Дурненков М. Заповедник. // http://www.theatre-library.ru/authors/d/durnenkov_m

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Татьяна Рахманова¹

Житийная мотивность в “Июле” Ивана Вырыпаева

Поэтика и интенсивность этого текста требует определенной оптики, подходящего инструментария. Здесь выбирается жанр жития, который интуитивно кажется продуктивным для исследования этого текста. Попробуем разобраться.

1. Сюжет

Житие — канонический жанр. Сюжет любого жития — путь. Путь к спасению. В центре пути, в его начале — герой, четко, жестко противопоставленный миру. Герой жития одинок в своем пути. Путь его печален, полон препятствий и страданий-страстей. Герой “Июля” таков. Он аутичен, замкнут, одержим. Святость — тоже одержимость, только не бесом, а Богом.

Сюжет о богоизбранности героя в начале жития обязателен (см., например, “Житие Никодима Кожеозерского”, XVII в.). Герой “Июля” тоже не безразличен высшим силам — его дом сгорел, а в нем все имущество и собаки. Это завязка, собы-

тие, толкнувшее его к необходимости пути в психушку. Мотив юродства. Что это как не пародия на путь святого к Богу?

Возникновение странного аутичного героя, который и на добро и на зло отвечает убийством. У святости другая одержимость — отвечать на все смиренiem и милосердием. Герой абсолютно целен, как может быть целен только сумасшедший. Но сумасшествием объяснить все было бы слишком просто. Это идиот, юрод, воспринимающий мир как ребенок, наивно, буквально, как подскажет неиспорченная рефлексией звериная натура.

2. Что значит “июль”?

Композиционно и ритмически текст построен так, что в нем периодически повторяются слова об “июле”: “Будь ты проклят, месяц июль, будь ты навеки проклят, месяц июль!” В начале текста это ритмизованные строки, к концу периодов уже не будет, останутся только точечные употребления вроде “в июле меда нет”. Упоминание июня кажется каким-то формальным признаком, организующим текст. С другой стороны, это не просто риторические конструкции, но и явный выход за смысловое поле текста, обращение к другому, способ найти оправдание происходящей “дребедени”.

Если обратиться к житиям святых, там можно обнаружить нечто подобное: повторяющиеся риторические конструкции типа: “Всесвятая Троице, Боже и Содетелю всего мира! поспеши и направи сердце мое начати с разумом и кончати дела благими” (“Житие протопопа Аввакума”).

Эта молитва-обращение к святому — обычная этикетная форма для жития². В то же время — подтверждение правильности пути святого через призыв в свидетели высших сил.

Для героя Вырыпаева “июль” — нечто, принадлежащее другому миру. Святой обращается к Богу — логичный спасительный жест, Бог — внешний персонаж, внеположный тексту, он водитель и судия. Для героя Вырыпаева Июль — не

Бог, а дьявол, что в данном случае равнозначно. Один Июль виноват во всем. Убийства совершаются только под знаком Июля, в присутствии Июля, во имя Июля, и никак иначе.

С самого начала пьесы возникает иллюзия, что все события происходят в июле, однако потом становится ясно, что это не так. Месяц июль разрастается, превращаясь во время “июль”, под знаком которого живет весь текст. Июль = судьба. Далее читаем: “Шел месяц июль, зима уже приближалась к весне”. Текст невозможно судить по реалистическим канонам, потому что он поэтический. Нечто “июль” балансирует между субъектом повествования и объектом речи.

Из объектной этикетной конструкции “июль” субъективируется в попа Июля. Поп появляется, когда в тексте возникает обязательный религиозный житийный топос — церковь. Этот объект намеренно остранен — герой видит церкви в чрезвычайной, из ряда вон выходящей ситуации, когда все двери настежь открыты, и любой человек может войти и свободно пройти прямо в алтарь “Господнего дома”. Церковь забрызгана отравой — знак вечной жизни, спасения превращается в знак смерти, оборачивается могилой. Еще одно явление карнавальности и бесовщины — появление безносой бабы в церк-

¹ Автор — студентка магистратуры театроведческого факультета СПГАТИ (отделение драматургии).

² О литературном этикете см.: Лихачев Д.С. Литературный этикет Древней Руси (к проблеме изучения) // ТОДРЛ. Т. XVII. 1961.

ви. Поп Июль прячет героя под столом в алтаре, сам герой трактует этот поступок как “подвиг”. Ответ героя — его любовь, а если любовь — это поступки, то воплощается она в “милости” к попу — медленном убийстве, чтоб уж наверняка поп Июль оказался в раю. Вообще вопрос платы

за добро здесь важен. Первое убийство в пьесе происходит, когда сосед отказывает герою в пристанище. Больше всего героя расстраивает и обижает (по-детски наивно) именно то, что сосед не отплатил ему за его добро — за выпрошенный у председателя металлический трос для собаки.

3. Чудеса и страсти

После мучительного убийства попа Июля, отправившегося в рай (что в житийной трактовке значило бы творение чуда), герой подвергается этикетным страданиям, избиению, которое должно было закончиться смертью, но “я вдруг в один прекрасный момент, взял, да и пришел в себя”. Святой всегда подвергается гонениям и вражде со стороны неверных, отрицающих его святость. (См. в “Житии протопопа Аввакума”: “Таже [потом] ин начальник, во ино время, на мя рассвирепел, — прибежал ко мне в дом, бив меня, и у руки отгрыз персты, яко пес, зубами. И егда наполнилась горть ево крови, тогда руку мою испустил из зубов своих и, покиня меня, пошел в дом свой”.

Отметим здесь же натурализм, с которым Аввакум описывает акт насилия. У Вырыпаева сцены насилия обычно написаны намного поэтичнее, с использованием метафор, метонимий. (См. описание первого убийства соседа Коли, которое написано одним громоздким предложением-периодом,

занимающим почти одиннадцать строк.)

Чудесное “вдруг” спасение мученика, которому предстоит еще совершить ряд праведных (или чудовищных, в нашем случае) поступков, также характерен для жития. Посаженному на цепь Аввакуму является спаситель-ангел, герой “Июля” на третий месяц вдруг выходит из комы, чтобы быть привязанным цепью.

Вырыпаев в своем тексте не один раз упоминает сказочную, фольклорную цифру три (например, “три месяца я тайно жил у отца Михаила под кроватью”). Как пишет исследователь: “В рассказах о чудесах, обязательных для каждого жития, находили отражение устные предания, нередко носившие характер либо натуралистический, либо сказочно-фантастический. Это имело место уже в ранний, киевский период русской агиографии, но наиболее ярко и заметно отклонения от правил житийного жанра дали о себе знать в северорусских житиях XVI—XVII вв”¹.

4. Герой

Герой канонического жития статичен. Он с ранних лет проявляет тягу к послушанию, смиреннию, не играет с детьми, предпочитает одиночество и молитву. Взрослеет, продолжая свой смиренный и праведный путь. Мучимый грешниками и неверными, он с ангельским терпением сносит все страдания, совершая чудеса и возносится. В большинстве ранних житий герой именно таков, его универсальность обусловлена жанром.

В более поздних житиях герой повествования мог быть совершенно другим (см. “Житие Варлаама Керетского”, XVII век). Варлаам, священник Никольской церкви, убил свою жену. «“Раскаявшись в совершенном”, Варлаам добровольно наложил на себя тяжкий искус: с телом убитой жены он плавает в ладье вдоль берега Кольского полуострова, “дондеже оно мертвое тело тлению предастся”². Герой в данном житии психологичен, он не похож на канонических праведников.

У Вырыпаева герой вбирает в себя весь окружающий его мир. Феномен монолога внешне оправдывает такую структуру. Не нарушая единства формы, в тексте возникают реплики сыновей, образ женщины со своей отдельной судьбой, женщины, принятой за другую. Герой вмещает в себя все. Он говорит из вечности, к примеру, он знает заранее,

что случится с ним и сыновьями, когда они придут и заберут его тело (когда нужно будет, когда воля высшая будет, тогда и придут). Паук-“я”, вазелиновый старичок — тоже искушения, бесовские обличья: “Я вдруг очнулся, встал, потянулся, зевая ртом, вышел и вот только меня и видели, вот так. И меня уже больше не видели, хотя тело-то мое, как и прежде, валялось на кровати, тело-то, может, и валялось, а я ушел”. Перед нами спародированное вознесение. И снова через убийство, но теперь уже себя, паука-“я”.

Попытка исследовать текст “Июль” через житийную мотивность — одна из возможных интерпретаций этого непростого текста, который требует глубокого и тщательного анализа, а не фрагментарных заметок. Эти заметки — попытка понять текст, вписать его в традицию и культуру. Тексты Вырыпаева часто упрекают в “чернухе”, претенциозности, парадоксальности. На самом деле они абсолютно вписаны в традицию. Полемика с житийным жанром, слитость с ним — еще одно тому подтверждение. “Июль” — религиозный, богоискательский текст.

Обнаружение в тексте “Июль” житийной мотивности, возможно, сможет еще больше расширить исследовательское поле поэтики Ивана Вырыпаева.

¹ Дмитриев Л.А. Жанр северорусских житий // История жанров в русской литературе X—XVII вв. / Ин-т рус. лит-ры. М.-Л., 1972. С. 183.

² Дмитриев Л.А. Повесть о Житии Варлаама Керетского. ТОДРЛ. Т. XXV, М. - Л., 1970. С. 91-96.

Теория

Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков¹

Маргинальное² (от лат. “margo” — край, граница). Основные коннотации данного социокультурного и философского понятия связаны с “пребыванием на краю”, “на пределе”; промежуточностью; второстепенностью, незначительностью; положением вне чего-либо (системы, общества, социально-этических, политических и прочих общепринятых установок). Выступает одной из основных примет поэтики современной отечественной драматургии. Понятия маргинальной личности, группы, пространства выступают характерными репрезентантами драматургических текстов рубежа XX—XXI вв.

В сферу широкого употребления в гуманитарных науках понятие пришло из социологии и философии. В 1920-е гг. категория маргинальности была введена американским социологом Р. Парком при исследовании особенностей социально-психологической адаптации мигрантов. Дальнейшее активное употребление как в научном, так и в литературном дискурсе значительно расширило семантическую наполненность данного понятия. С социальной точки зрения, М. связывают с разрушением привычных социально-экономических и духовных связей, нарушением устоявшегося порядка вещей; маргинальные явления позиционируются как противоположность норме, центру. В философском понимании М. видится неотъемлемой составляющей человеческого бытия, неизбежно аккумулирующего в себе пограничные переходные ситуации. Значительно актуализировалось внимание к М. в работах французских структуралистов, оперировавших понятиями “маргинальный субъект”, “маргинальное пространство”, “маргинальное существование”. В постмодернистских теориях понятие М. существенно изменяется. Объекты маргинального осмысливаются как знаки преодоления различных культурных стереотипов, а в игровом взаимодействии “официальных” и М. элементов видится возможность обновления языка культуры.

Тем не менее, изначально заложенная трактовка рассматриваемого понятия как оппозиционного норме обусловила восприятие объектов М. в качестве чего-либо асоциального и де-

структивного. В пьесах авторов конца XX в. М. прежде всего связано с понятием “дна жизни”. В драматургическом творчестве советского периода осмысление явлений М. типа практически отсутствовало. Попытки снятия табу на описание чуждых официозу сторон действительности были предприняты авторами “Новой волны” уже в предперестроечные годы. Значительная активизация тематики М. происходит после перестройки. Специфика переходной кризисной эпохи спровоцировала появление большого количества пьес на тему нравственности, написанных в стиле “черного натурализма” (Громова, с. 94). Местом действия этих пьес становится М. мир свалок (“Свалка” А. Дударева); психиатрических больниц (“Вальпургиева ночь, или Шаги командора” В. Ерофеева); моргов (“Сорри” А. Галина); тюрем (“Мужская зона” Л. Петрушевской), кладбищ (“Кладбищенский ангел” А. Максимова); а действующими лицами выступают герои-маргиналы: некогда успешные, а ныне опустившиеся интеллигенты, проститутки, бомжи и др. В истории развития русской драмы эти тексты продолжали традиции пьесы М. Горького “На дне”. Однако излишняя публицистичность и иллюстративность редко позволяла авторам подняться до уровня социально-философского и — главное — художественного обобщения. Попытка выйти за рамки резкой публицистичности реализовалась в текстах с элементами драмы абсурда, где М. реальность получала фантасмагорическое освещение (“Сны Евгении” А. Казанцева³; “Семья уродов” Д. Липскерова⁴).

Таким образом, драматургия конца 1980 — начала 1990-х гг., сравниваемая критиками с “шоковой терапией”, актуализирует М. как одну из основных категорий осмысления действительности, что остается востребованным и в текстах авторов текущего периода. Внимание к М. сферам, отличающее тексты многих современных авторов, в значительной степени спровоцировало бытиющее в критике излишне обобщенное обманчивое восприятие новой драматургии как антиэстетического, “чернуш-

¹ Продолжение публикации глав Словаря (Редактор — составитель С. Лавлинский). Начало см. в № 4, 2011 г.

² © Шлейникова Е.Е., 2011.

³ “Современная драматургия”, № 4, 1990 г. Далее даются ссылки только на номер журнала и год публикации. (Ред.)

⁴ № 4, 1991 г.

ного” искусства. Тем не менее, сам переходный характер эпохи обуславливает интерес к пограничным явлениям окружающей реальности, столь богато представленным в нашем настоящем. Особенно активно обращаются к сфере М. драматурги, пишущие в стилистике гипернатурализма (уральское, тольяттинское драматургические “объединения”) и документально-го театра “verbatim”. Однако черты М. присутствуют и в текстах авторов иной художественной манеры.

Знаками М. мира отмечены разные уровни современных драматургических текстов — сюжет, система персонажей, художественное пространство. На уровне тематики М. воплощается в репрезентации периферийной, далекой от центра действительности; социальной неустроенности; мучительных поисков идентичности современного человека в условиях стремительно меняющейся жизни. В художественной речи М. проявляется не только в снятии стилистических табу и употреблении бранной лексики, но и в обилии языковых экспериментов — современный драматургический текст, как правило, базируется на комбинации различных социальных и историко-культурных кодов.

Герои-маргиналы выступают одними из наиболее востребованных типажей в системе действующих лиц современной драмы, в фокусе внимания авторов оказывается “человек обочины”, личность, пребывающая в ситуации перелома, пограничности, будь то социальной, культурной или духовной. Данных персонажей исследователи относят к особому типу социально-экзистенциального героя. Их “маргинальность” трактуется драматургами не столько как статус, сколько как состояние “выброшенности” из общего хода жизни, как низкое качество существования личности. Они выступают жертвами социальной системы, которая не позволила им утвердиться в жизни” (Гончарова-Грабовская, с. 24). Мировосприятие этих героев наполнено одиночеством, пустотой, ощущением оторванности от социума.

К числу героев-маргиналов относятся бездомные дети (Л. Разумовская, “Домой!”); проститутки (А. Галин, “Звезды на утреннем небе”); заключенные (К. Костенко, “Клаустрофobia”); нищенствующие одинокие пенсионеры (Н. Коляда, “Девушка моей мечты”; О. Богдаев, “Русская народная почта”) и др. В отдельную группу маргинальных персонажей можно выделить героев-подростков (“Пластилин” В. Сигарева; “Собиратель пуль” Ю. Клавдиева; “Не про говоренное” М. Покрасса). Помимо социальной подоплеки, М. данных персонажей обусловлена психофизическими особенностями героев, сам возраст подразумевает коннотации переходности, неоформленности этих характеров. С введением в действие героя-подро-

стка ощущение маргинальности характера усиливается, становится тотальным. Так, в пьесе “Собиратель пуль” предстает подросток — ученик обычной школы провинциального городка, который живет в состоянии постоянного конфликта с окружающим враждебным ему миром: нет понимания в семье (отец ушел, мать живет с ненавистным отчимом); совсем нет друзей; общение с одноклассниками — вечная борьба за выживание. Автор дает пример тотально-маргинального сознания. Мировосприятие юного героя исполнено исключительно раздражением, злостью и агрессией, исключающими возможность единения с кем-либо: “О н. Никого не жалко, правда? Даже жалко. Совсем никого, кого стоило бы пожалеть. Я бы с удовольствием за кого-нибудь заступился. Правда. Я бы делал только хорошее. Но не для кого” (Собиратель пуль” Ю. Клавдиева).

Социальная М. не исчерпывает основного содержания характеров, выступая лишь отправной точкой в их создании. Положение на границе различных общностей вынуждает героев приспосабливаться. Возможность адаптации зачастую реализуется посредством характерных для М. сознания ролевых экспериментов, которые творят герои современных пьес, что иллюстрирует следующая реплика из пьесы “Не про говоренное”: “С отвращением осознает, что никуда не деться, и как бы ни хотел другого воздуха, другого себя, придется остаться и быть здесь. <...> Невозможно... быть... так... Но жить в растерянности, не скрывая ее, мальчику кажется недостойным, легче прикинуться кем угодно, чтобы только не быть неопределенным”. Как отмечает Н. Лейдерман, М. проникает вглубь психики человека: “Прежде всего, это проявляется в характере выбранных ролевых масок и индивидуальных мифов. Все они представляют собой расхожие стереотипы и клише” (Лейдерман, с. 68). Так, одинокий пенсионер Жуков из “Русской народной почты” посредством писем самому себе примеряет различные роли — от друзей до английской королевы, — тем самым поддерживая иллюзию жизни. Придумывает для себя роль таинственного отшельника “собирателя пуль” подросток из одноименной пьесы Ю. Клавдиева. Таким образом, М. становится знаком особой ментальности, определенным типом восприятия окружающей действительности.

Понятие М. применительно к персонажам новейшей драмы оказывается напрямую связано с проблемой кризиса идентичности (см.: Конфликт драматический), что существенно расширяет его границы. Печатью М. оказываются отмечены как герои “окраины”, представленные в пьесах “гипернатуралистов” и документального театра, так и персонажи иных драматургических направлений. По мнению М.

Липовецкого, все персонажи “озадачены не столько удручающими обстоятельствами существования, сколько собственной неадекватностью этим обстоятельствам. Эти персонажи не знают себя, не знают, как и почему они оказались в данной ситуации, они не понимают логику собственного существования, они остаются “чужими”, даже если провели в этой среде всю свою жизнь. Но все поголовно!” (Липовецкий М., с. 246).

Место проживания героев-маргиналов часто вынесено на периферию, на окраину или в провинцию. Топосом маргинального пространства избираются провинциальные города в пьесах “Уйди-уйди” Н. Коляды¹, “Пластилин” В. Сигарева, “Собиратель пуль” Ю. Клавдиева, “Экспонаты” В. Дурненкова²; обветшалые квартиры, коммуналки — “Канотье” Н. Коляды³, “Русская народная почта” О. Богаева. Основными топографическими приметами городского пространства выступают убогие индустриальные районы, заброшенные парки, кладбища. Городское пространство пронизывается ощущением упадка, умирания. Так, в пьесе В. Сигарева “Божьи коровки возвращаются на землю”⁴ пространство города и кладбища сливаются воедино, создавая подчеркнуто гротескный хронотоп: “Вначале не было здесь ничего. Потом пришел человек и построил Город. <...> Стали рождаться люди — стали умирать... И стало Кладбище на краю Города. <...> И стало рasti Кладбище... Но люди не только умирали, но и рождались. Потому рос и Город. И вот однажды Город и Кладбище встретились. Построили люди дом пятиэтажный у самого Кладбища и стали жить в нем. <...> И даже название своему дому придумали с приколом. “Живые и мертвые” назвали”.

Константным знаком М. мира становится дом, непригодный для жилья. К примеру, так описывает свое жилище герояния пьесы “Уйди-уйди”: “По пунктам: мыши — раз. Ночью пищат — кошматерный фильм. Потолок — два. Глина красная — три. Комары <...> Это не квартира — живопырка <...> Там — потолок может обвалиться... Стенки зеленые. Хоть бы к вечеру заморозок ударил, чтоб ночью не капало нам на башки... Тут еще комната одна, там вообще потоп, мы туда вещи — барахло — составили и даже не заходим”.

Топонимика М. мира пьес современных авторов зачастую не ограничивается пределами непосредственного места действия пьесы. Так, в текстах уральских авторов маргинализация

пространства приобретает тотальный характер. Ремарки пьес Н. Коляды, определяющие внешние координаты действия, буквально уравнивают мир окраины с пространством всей страны: “Вся Россия”; «От Москвы до самых до окраин». В пьесе В. Сигарева “Черное молоко”⁵ сфера маргинального места действия расширяется за счет иронично-гротескового сведения воедино центра и периферии: “< > Станция это. Просто станция. Станция где-то посередине Необъятной Родины Мой. Только посередине не значат, что в сердце. Ведь Необъятная Родина Моя — странное существо и сердце у нее, как известно, в голове. Ну да бог с ней. С головой, в смысле. Нам бы, где мы находимся, определиться. По моим расчетам, это область поясницы, крестца или даже... Нет, даже не или, а так оно и есть. Именно там мы и находимся. Прямо в самом центре этого. В эпицентре. Уж больно здесь все какое-то не такое...”

“Пограничными” характеристиками отмечены и временные координаты многих современных пьес. Хронотоп зачастую включает в себя пороговые ситуации, сочетающиеся с моментами кризиса или жизненного перелома. Так, пьеса “Пластилин” начинается с описания похорон; в “Канотье” время действия приходится на день рождения героя; в “Русской народной почте” герой одновременно отмечает и день рождения, и Новый год.

М. окружающей действительности проявляется не только неустроенностью, но и враждебностью по отношению к населяющим ее персонажам. Выход во внешний мир грозит неизбежной агрессией, насилием — пьяные склоки соседей, нападения, драки. Возникает естественная необходимость преодоления, выхода за рамки гнетущей реальности. В связи с этим “окраинное”, неустроенное пространство современных пьес амбивалентно. Наряду с внешней ущербностью всегда присутствует проекция иного мира, зачастую им становится сфера ирреального, вымыщенного субъективного пространства, о котором грезят, к которому стремятся обитатели маргинального мира. Это может быть мир сказки, воспоминаний детства, мечты о будущем. Однако, компенсируя пустоту, незавершенность окружающей реальности с помощью вымысла и фантазии, “рубежное” сознание героев не всегда моделирует более совершенный план существования. Так, герой в “Собирателе пуль” создает мифологическое пространство, выполненное еще большей жестокости и агрессии, нежели окружающая его

¹ № 1, 1999 г.

² № 1, 2008 г.

³ № 1, 1993 г.

⁴ № 2, 2003 г.

⁵ № 2, 2001 г.

действительность.

Таким образом, М. выступает в качестве многомерной категории современного драматургического текста. Эффект “социального шока” за счет обращения к сферам чуждым обыденному восприятию позволяет привлечь особое внимание к проблемным зонам действительности, тем самым актуализировать тематику произведений. Анализ М. на внутреннем субстанциональном уровне образов мира, представленных в новейшей драме, в свою очередь, отражает дисгармоничное мироощущение современного человека в целом.

Лит-ра: Гончарова-Грабовская С. Комедия в русской драматургии конца XX—начала XXI века. М., 2006. Громова М. Русская драматургия конца XX — начала XXI века. М., 2005; Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. Каменск-Уральский, 1997; Липовецкий М. В жанре исторического отходняка // Новое литературное обозрение. 2005. № 73; Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания: о пьесах: философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг “новой драмы” // Новое литературное обозрение. 2005. № 73; Маргинальное искусство. М., 1999; Маргинальность в современной России. М., 2000; Московкина Е., Николаева О. Документальный театр: авангардный бунт или неявная коммерциализация? // Новое литературное обозрение. 2005. №73; Усманова А.Р. Маргинальность // Новейший философский словарь. Минск, 1999.

E. E. Шлейникова

Мистериальность¹ — понятие, используемое в отношении современной драматургии не только для обозначения жанровых признаков, сколько как указание на художественно целенаправленную совокупность определенных онтологических свойств. Аллюзия на жанр западноевропейского религиозного театра эпохи позднего Средневековья ни в коем случае не буквальна — это, скорее, определение общего культурно-ассоциативного поля, в котором существует современная театрально-драматургическая практика. Понятие М., тем не менее, очень точно выражает специфику драматического сюжета, который выстраивается на основе ситуации катастрофы, тотального ожидания “трансцендентного события”. В основе пьес с такого рода ситуацией совмещаются узнаваемо-обыденное и архетипическое, универсальные формулы мировой культуры прорастают изнутри бытовых ситуаций. Мистериальные мотивы, известные в мифопоэтической практике символистского театра рубежа XIX—XX вв., в современных сюжетах приобретают новый

смысл.

Понятие М. актуализируется не только в текстах, но и в самих постановках, становится важным для режиссеров, которые, не повторяя напрямую ни А. Арто, ни Е. Гrotovskого, обращаются к мистической, ритуальной составляющей театрального действия. Попытки воскресить архаические формы одних драматургов приводят к гоголевским, других — к античным сюжетам, а третьих — к совмещению того и другого. Наибольшей популярностью пользуется, естественно, “сюжет Эдипа”: “для нас “Эдип” — это логический синтез цикла “новой драмы” <...> попытка дойти до первоистока, до первоосновы: что такое трагедия? что такое хор? что такое площадное искусство?” — так комментирует свою задачу современный режиссер, подчеркивая, что древний сюжет позволяет говорить об эсхатологической теме: о гибели цивилизации потребления, когда “при видимости изобилия есть чувство чумы, чувство голода” (М. Ясинская).

Эта художественная стратегия является общей для всей сферы современных театрально-драматургических экспериментов и влияет на характеристики сюжетно-композиционной и жанровой природы. Характер творчества “новодрамовцев” не поддается классическому жанровому определению, подтверждая выводы о кардинальном изменении художественного языка драмы XX—XXI вв. Как отмечает В. Головчинер, “для понимания творческого потенциала произведений “другого” направления исследий классическая жанровая теория дает немного” (Головчинер, с.59). Однако и на уровне авторских определений, и в высказываниях критиков обнаруживается настойчивый поиск адекватного определения, и отсылка к мистерии, мираклю оказывается весьма важной: возникают понятия “приватизированной мистерии”, “фарсово-философского театра”, “катастрофического театра”, “драматической клоунады”, “карнавально-мистериального сюжета” и т. п.

Интерес к иррациональному — как скрытому, так и явному — обозначен уже в творчестве Н. Садур, напрямую актуализирующей мистику и “чудеса” в духе миракля (“Панночка”, “Брат Чичиков”, “Морокоб”).

В целом М. можно охарактеризовать через несколько приоритетных тенденций. Перечислим их.

1. Социально-бытовой конфликт вписывается в контекст глобальной катастрофы. По замечанию М. Липовецкого, “реалии постсоветского быта оказываются максимально воплощением онтологического хаоса” (Лейдерман, с. 27). Так, строки авторского вступления к пьесе

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

В. Сигарева “Семья вурдалака” (“Чума, чума пришла в мой город”) обозначают апокалиптическую “рамку” действия, напоминающего газетную заметку из раздела криминальных происшествий. Однако быт вполне по-гоголевски расползается, и напряженная фабула приобретает фантастическую реализацию, гротесковость в духе “черного юмора”. М. выражается и как проблематизация границ живого и мертвого (“Цуриков / Трансфер” М. Курочкина¹, “Дембельский поезд” А. Архипова², “Божьи коровки”, “Пластилин” В. Сигарева). У М. Дурненкова в “Красной чашке” два персонажа — плюярники, “запертые” в сюжет рекламного ролика, как Розенкрэнц и Гильденстерн у Стоппарда в шекспировский сюжет, — осознают, что “через неравные промежутки времени мы выполняем совершенно бессмысленные вещи. А могли бы <...> молитву”.

2. И в “документальном” (“Театр.doc” Е. Греминой, М. Угарова, “нarrативные” драмы В. Леванова, И. Вырыпаев), и в “лирическом” театре (Е. Гришковец), при всем различии установок, очевиден общий знаменатель: поиск / утрата универсального смысла, “раздробление” авторской личности. Крайности сходятся, и предельная натуралистичность превращается в свою противоположность. Поэтому приходится говорить в данном случае не столько о “моментальных снимках”, а, скорее, о предельной статичности, обобщенности драматического сюжета.

3. Максимально укрупненное изображение распадается на фрагменты, фабула (которая, кстати, во многих пьесах вполне опознается и поддается пересказу) — на каскад агрессивных трюков, телесных и коммуникативных трансформаций персонажей, которые превращаются в “перформансы насилия” (М. Липовецкий), приобретающего характер псевдоритуала, в котором все оказываются жертвами (“Терроризм”³, “Изображая жертву” бр. Пресняковых, “Мерлин Мурло”, “Рогатка”⁴, “Нелюдимо наше море, или Корабль дураков” Н. Коляды, “Шахматы шута”, “Четверо на самом верху Вавилонской башни”, “Чайная церемония” А. Строганова).

4. Экзистенциальная проблематика существенно меняет хронотоп пьес, расслаивает действие, которое начинает балансировать на грани обыденно-бытового и философского или вообще помещается в “нулевое” пространство —

нигде и никогда. Изображение социальной трагедии, эпизодов из “жизни маргиналов” превращается в представление “пограничных состояний”, которые проецируются на жизнь общества в целом. В результате спектакль М. Угарова “Час 18”, созданный по материалам дневников умершего в тюрьме Сергея Магнитского, рассказывает не о конкретной судьбе (главный герой, кстати, так и не появляется на сцене), а об аллегории беззакония, и “сырой материал” репортажа превращается в “житие мученика”, а персонажи начинают напоминать фигуры моралиста. И это подтверждается сознательной дидактической установкой автора, который заявляет, что “зритель реагирует на историю, но требует и оценки ситуации” (Угаров).

5. Перипетия и интрига как традиционные механизмы драматического сюжета, как реализация судьбы центрального героя в “мистериальном” хронотопе (который отсылает к архаической симультанности) современных пьес в принципе невозможна. Основа сюжета — нарушенные механизмы “нормальной коммуникации”, неосуществленность персонажей не только в поступке, но и в слове. Отсюда — явное наследство абсурдистской драмы — интерес к бунту речевых клише, к образу мира как языковой катастрофе (“Кислород” И. Вырыпаева, “Зима” Е. Гришковца, “Шахматы шута” и “Эрмитаж” А. Строганова; др.).

Лит-ра: Головчинер В.Е. Неклассическая драма в русской литературе // Литература и театр: материалы международной научно-практической конференции. Самара, 2006; Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды. Критический очерк. Каменск-Уральский, 1997; Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950—1990-е годы. В 2-х т. Т. 2: 1968—1990. М., 2003; Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля // Новое литературное обозрение. 2005. № 3; Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания // Новое литературное обозрение. 2005. № 3; Угаров М. Писать пьесы — безнравственно // Дружба народов. 1999. № 2. [Электронный ресурс]. URL:<http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/2/ugarov.html> (дата обращения 19.12.2010); Ясинская М. Художественный руководитель ЦСИ “Дах” Влад Троицкий о пророчествах и новой драме. [Электронный ресурс]. URL:<http://obozrevatel.com/news/2008/12/23/276214.htm> (дата обращения 19.12.2010).

O.B. Семеницкая, A.B. Синицкая

¹ № 2, 2003 г.

² № 3, 2004 г.

³ № 2, 2002 г.

⁴ № 6, 1990 г.

Номинация¹ (от лат. *nominatio* — [на]именование) — наименование персонажей, обозначение действующих лиц в произведениях современной отечественной драмы. Специфика Н. героя в новейшей пьесе, с одной стороны, обусловлена, как и в предшествующей драматургии, родовыми свойствами драматического произведения, в том числе особенностями драматического текста. С другой — выявляется путем соотнесения с художественными потенциями именования в образцах (классической и не-классической) драматургии XIX—XX вв.

С одной стороны, драматическое произведение в силу “вспомогательности” и “эпизодичности” (В. Хализев) в нем “авторской” речи лишено того спектра возможностей Н., коими обладает эпика. В последней смена имени в “авторском повествовании” может служить “знаком смены оценочной точки зрения”, а также быть знаком присутствия чужого слова в повествовательном тексте и свидетельствовать об изменении пространственной и временной точек зрения (Магомедова, с.147). В драме же как ненarrативном литературном роде ведущую роль в номинации персонажей приобретают афиша, в которой герои часто называются максимально полно (особенно в классической драме — указываются имя, фамилия, отчество, социальный статус персонажа, его семейное положение и т.д.), а также ремарки, в том числе ремарки, называющие субъектов речи, предшествующие репликам персонажей (по мнению А.Б. Пеньковского и Б.С. Шварцкопфа, “именование действующего лица непосредственно при принадлежащей ему реплике” может рассматриваться как “особая разновидность ремарки”. См.: Пеньковский, Шварцкопф, с. 153—154). При этом в ремарках, как правило, персонаж назван короче, чем в списке действующих лиц. Такое “сокращение” имени обусловлено одной из функций ремарок — “отвечать на вопросы: где, когда совершается изображенное событие, кто участвует в нем” (Польщикова, с. 206), кто является адресантом высказывания и т.д. Такую “информационную” функцию ремарка может выполнять при значительной экономии словесных средств, одновременно делающей текст драматического произведения более удобным для восприятия. При этом сам характер “сжатости” имени в ремарке имеет смыслообразующее значение. Например, в драме Л.Н. Толстого “Живой труп” разные Н. главных героев в ремарках (по именам: Лиза и Федя; и по фамилии: Каренин) могут рассматриваться как формы выражения авторской оценки этих персонажей. Отметим также харак-

терное для драмы и в меньшей степени свойственное эпике единство в “авторской” номинации персонажей.

С другой стороны, если говорить об именовании персонажей в “новейших” отечественных пьесах, то обращают на себя внимание следующие особенности. В целом ряде случаев действующие лица либо вообще лишены собственных имен (“Тerrorизм” братьев В. и О. Пресняковых, “Люди древнейших профессий” Д. Привалова), либо они даны в слове героя, но не в афише и обозначающих субъектов речи ремарках, в которых герои, наоборот, названы предельно обобщенно, часто с помощью местоимений третьего лица (в пьесе П. Гладилина “Другой человек”² Наташей “ее” называет “он”, сам остающийся безымянным; в “Кислороде” И. Вырыпаева то, что говорящих персонажей разного пола зовут Сашами, читатель / зрителю узнает из их же собственных реплик; афиша в этой пьесе отсутствует); в драме В. Сигарева “Пластилин” имя героини (Таня) отсутствует в списке действующих лиц, а “всплывает” в ремарке лишь после того, как к ней так обращается ее мама? и т. д. Во многих произведениях имена персонажей обладают “текучестью”, неустойчивостью, неплотной “прикрепленностью” к персонажу, способностью изменяться, так что в разных участках текста, в том числе ремарках, обозначающих “носителей” речи, герои могут называться по-разному. У М. Покрасса в пьесе “Не про говоренное” у главных героинь по два-три сценических “имени”: мама в “указаниях на говорящего” (А.Б. Пеньковский, Б.С. Шварцкопф) именуется еще и Машей, а дочь — “девочкой” и “девочкой Яной”. Заметим, что такая авторская “игра” с именем персонажа классической драме и драме XX в. не свойственна. Характер номинации персонажей в современных отечественных пьесах, безымянность персонажей, подвижность их имен объясняются, видимо, эстетическим интересом новейшей российской драмы к изображению “кризиса идентичности” (по мнению немецкого философа В. Хесле, суть этого явления состоит в проблематичности отождествления “я” и “самости”, то есть “меня со мной”).

Отсутствие собственных имен персонажей в целом ряде произведений современной отечественной драмы, с одной стороны, обусловлено художественной установкой авторов на изображение “разрыва” между “я” и социальным “я” (как одного из вариантов названного кризиса, по В. Хесле). В таких пьесах, как “Doc.Top. Записки провинциального врача” Е. Исаевой, “Тerrorизм” бр. Пресняковых, “Люди древ-

¹ © Павлов А.М., 2011. Работа выполнена в рамках гранта губернатора Кемеровской области для молодых ученых — кандидатов наук 2010 года. Номинация: “Отечественная филология”.

² № 3, 1998 г.

нейших профессий” Д. Привалова, “вписанность” персонажей в сферу социально-профессиональных отношений приводит к редукции в них индивидуально-личного начала. Это выражается в гротескном “клонировании” речевых портретов персонажей (в названной пьесе Е. Исаевой фразы, которые в начале пьесы произносил один герой, в finale произносит другой) и их взаимозаместимости на уровне сюжета (например, в пьесе Д. Привалова милиционеры “постреляли” вместо киллеров бизнесменов, приняв их за киллеров, а киллеры открыли огонь по милиционерам, приняв их за бизнесменов). Отсутствие равновесия между индивидуально-личным и социально-безличным говорит о сатирическом художественном завершении названных произведений. Сравнение, и даже уподобление человека предмету или вещи (прием, характерный для сатиры) в этих пьесах — знак обезличенности персонажей (как в “Тerrorизме”: “набор офисных работников”), “узости”, неполноты их присутствия в миропорядке.

С другой стороны, отсутствие имени и возможность его неожиданной смены в целом ряде драматических произведений служит знаком “несобранности” персонажа, отсутствия у него “устойчивого и естественного образа самого себя” (А.Ю. Шеманов). В качестве примеров можно привести пьесы “Не про говоренное” М. Покрасса, “Другой человек” П. Гладилина, “Кухня” М. Курочкина. Причем как анонимность героев “Другого человека” (хотя в начале пьесы герой, так и остающийся безымянным, называет героиню Наташей, никаких доказательств того, что это ее настоящее имя, в тексте не приводится), так и изменчивость, “текучесть” имен персонажей в “Кухне” (уборщица в мире современности одновременно оказывается Кримхильдой в мире средневекового геройского эпоса “Песнь о Нибелунгах”; Татьяна Рудольфовна — Брюнхильдой и т.д.), являются еще и маркерами их “реально-виртуального сознания” (С.П. Лавлинский). Способ Н. персонажей обусловлен характером конфликта в этих пьесах. В “Не про говоренном” М. Покрасса это противоречие между стремлением персонажей, с одной стороны, “собрать” себя и найти слова, в которые “отливалась” бы их вечно подвижная, “текучая” внутренняя жизнь, и, с другой стороны, пониманием ее принципиальной невыразимости, отсутствием у слова, имени внутренней убедительности. В “Другом человеке” — между стремлением героев ответственно пробиться к собственному “я” и множеством постоянно обновляющихся образов этого “я” в собственных глазах и глазах другого. В “Кухне” конфликт строится на основе несовпадения разных “версий” реальности, принадлежащих как разным персонажам, так и имею-

щим разные имена разным “я” внутри одного персонажа.

В классической и неклассической драматургии XIX—XX вв. случаи разной Н. персонажей и их безымянности в ремарках, обозначающих носителей речи, также встречаются (хотя и очень редко). К примеру, Липочка в пьесе А.Н. Островского “Свои люди — сочтемся” становится в VI действии Олимпиадой Самсоновной. В данном случае именная “метаморфоза” обусловлена исключительноfabульными событиями пьесы — сменой жизненного и материального положения героини (она выходит замуж за Лазаря Подхалюзина, становящегося важной особой с большим достатком). В “Старомодной комедии” А. Арбузова, несмотря на то, что в афише персонажи названы по имени-отчеству, в указаниях на субъектов речи они именуются просто как “Он” и “Она”. Такой тип Н. обусловлен в данном случае тем, что в пьесе на первый план выходят не столько формализованно-ролевые отношения между героями, сколько духовное сближение двух одиноких пожилых людей и зарождение в них нежных чувств друг к другу. Однако как изменение имени героини в пьесе Островского, так и “безымянность” героев у Арбузова не разрушают единства их характера, “целостности человека и его судьбы”, его твердой “социальной и характеристологической определенности” (М.М. Бахтин).

В современной же отечественной драматургии “подвижность” имени персонажа и часто его отсутствие обусловлены, видимо, неклассическим представлением о личности. Имя перестает быть “твёрдой точкой <...> текучести” персонажа, вокруг которой “оплотняется” его внутренняя жизнь (по формулировке П. Флоренского). Поэтому в некоторых пьесах имя персонажа является не более чем версией. См. в “Кухне”: “Вы называете его Хагеном”. Более сложная ситуация в “Не про говоренном”, когда читателю / зрителю до конца так и не ясно, Маша — то ли это имя живущего в маме другого, то ли имя актрисы, исполняющей маму. Имя персонажа здесь приобретает “модально-вероятностный” (С.Н. Бродтман) статус.

Как “безымянность”, так и неожиданная смена имени персонажа в “номинативной” ремарке, таким образом, становится способом его авторской оценки. Образ человека в произведениях современной отечественной драматургии строится с акцентом не на действительности, а на возможностях, предельной открытости его жизненного и ценностно-смыслового горизонта. Неслучайно даже в тех пьесах, в которых персонаж обладает плотно прикрепленным к нему именем, последнее перестает быть утешительным гарантом его самости. Так, в герое пьесы А. Строганова “Чайная церемония”, всегда

называемом “Борис”, гротескно “слиты” и Борис-взрослый после аварии, и Борис-ребенок, а Нора оказывается одновременно и матерью Бориса Майей, и прислугой женского пола, нанятой Майей после аварии, любовницей Бориса, и его бывшей женой, и китаянкой, проводившей для Бориса-ребенка чайные церемонии в прошлом.

“Мерцательность” границ между “я” и “другим” (вне “я” и внутри “я”), внешним и внутренним, воображаемым и фактическим приводит к тому, что такого рода драматические произведения не просто “остраняют” готовые, изначально заданные, инерционно ожидаемые формы восприятия личности, связанные с представлениями о ее “наивной цельности” (М.М. Бахтин) и идентичности, но в сочетании с повышенной перформативностью обуславливают то, что их рецепция становится настоящим экзистенциальным испытанием для читателя / зрителя, требующим от него, с одной стороны, рецептивного самоопределения, с другой — постоянного осознания его неокончательности, возможности другой точки зрения на происходящее (см. разные версии реальности в “Кухне”). Само словосочетание “действующие лица” (к примеру, в пьесах М. Покрасса — “Мама” (“Маша”) и “Дочь” (“Девочка Яна”) и М. Курочкина — “Уборщица, Кримхильда”) расширяет свой смысловой объем и фиксирует, видимо, множество “лиц” (“гроздь лиц”, по определению М. Пруста) названных женских персонажей пьесы, формируя определенную траекторию рецептивных ожиданий читателей / зрителей, связанную с восприятием этих героев не как однородных, а как “вероятностно-множественных”.

Появление персонажа с “нестационарным” именем можно рассматривать, видимо, как предельный вариант утраты единства драматического характера (процесса, который начался в драме еще на рубеже XIX—XX вв.) и как один из творческих продуктивных способов “построения” образа гротескного субъекта в современной отечественной драматургии, предполагающего “зыбкость”, мерцательность ожидаемых, укладывающихся в представления о правдо- и жизнеподобии границ между “я” и “другим”.

“Кризис самоидентификации” как главный предмет художественного изображения в современной отечественной драме эстетически обыгрывается и в субъектной архитектонике новейших пьес, что также выражается в характере номинации персонажей.

Так, разные имена могут закрепляться за авторской и геройной ипостасями субъекта с гротескно расщепленным сознанием. В пьесе И. Вырыпаева “Бытие № 2” Антонина Великанова, названная в “тексте обращения к зрителям” “автором” этой пьесы (действительно, значи-

тельная часть сцен, как следует из примечаний, принадлежит ей), одновременно является героиней (видит себя как культурного Другого), названной “Жена Лота” (известного ветхозаветного персонажа). Отсутствие же имени часто связано с выведением на сцену неосинкретического субъекта, не закрепленного в рамках какого бы то ни было ролевого бытия и судьбы (в том числе готовых ролей либо автора, либо героя). Появление субъектного неосинкретизма в современной отечественной драме можно рассматривать как художнически обыгрываемое доведение до предела “кризиса идентичности” драматического субъекта, проникаемости границ между “я” и “другим”. Если в “Я, пулеметчик” Ю. Клавдиева проявляется персонажный неосинкретизм (текст представляет собой высказывание “парня лет 20—30-ти”, в котором слиты самосознание бандита, персонажа наших дней, и его деда-фронтовика, участника Великой Отечественной войны), то в “Дредноутах” Е. Гришковца — синкретизм автора и героя (находящийся на сцене субъект предстает и как герой, который в начальной ремарке уведен со стороны, и как автор собственной истории, рассуждающий о собственном тексте как графоманском, и даже как режиссер, рефлектирующий над сценическим воплощением своего монолога и его музыкальным сопровождением). Необходимость безымянного неосинкретического субъекта обусловлена центральным сюжетным событием в названных пьесах — приобщением находящегося в ситуации нравственного кризиса героя (у Гришковца гротескно “слившегося” с автором), а соответственно, и читателя / зрителя, к жизненным ценностям, выходящим за пределы какой бы то ни было социально-биографической определенности.

Художественные возможности номинации, не характерные для драмы XX—XXI вв., в современных отечественных пьесах связаны еще и с тем, что в ремарки-указания на говорящее лицо часто встраивается точка зрения героя. Так, в “Не про говоренном” М. Покрасса во второй сцене в ремарки, обозначающие субъектов речи (“мать” и “дочь”), встроены точки зрения героев в данный момент друг на друга. В “Пластилине” В. Сигарева в “номинативных” ремарках, как и в афише, передается точка зрения главного героя — Максима. В афише (“Действующие лица: Максим—14 лет. Она. Другие”) четко выстраивается его иерархия жизненных ценностей — особое выделение Ее и характерное для возраста Максима восприятие внешнего мира и людей — “других” — как чужую, враждебно-безличную, противостоящую себе силу. В дальнейшем героиня в указаниях на “носителя” реплики в тексте пьесы называется по-разному: “ОНА” и “Таня”. В подобного рода “указательных ремарках” (А.Б. Пеньков-

ский, Б.С. Шварцкопф) фиксируются точки зрения на героиню, принадлежащие разным действующим лицам пьесы и отражающие тем самым несходство их ценностных кругозоров. Для Максима “ОНА” не живет в хаосе агрессивного окружающего мира, в итоге убивающего героя, а предстает словно бы внеземное, идеальное существо (“Не идет, а парит. Такая вся легкая, воздушная, неземная. ОНА”). Имя “Таня” появляется в ремарке лишь после того, как ее так называет мама (ЕЕ в ней мама не видит, в отличие от Максима). Разные наименования героини в “указательных ремарках” даются в данном случае с цельюreprезентации внутри сценического эпизода одного из важнейших смысловых противоречий пьесы — реального (земного — с ним оказываются соотнесены все персонажи пьесы) и идеального (в сферу которого имеет выход в своем сознании лишь Максим). Присутствие точки зрения героя в т. н. “авторском” тексте драмы может рассматриваться как один из факторов ее эпизодии.

Лит-ра: Болотян И.М., Лавлинский С.П. Типология конфликтов в произведениях “новой драмы” // Новейшая русская драма и культурный контекст. Кемерово, 2010; Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / По ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2; Брайтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004; Козлова С. Безличный герой современной драмы // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып.10. Поэтика драмы в литературе XX века. Томск, 2009; Магомедова Д.М. Номинация // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Типы и терминология ремарок // Культура речи на сцене и на экране. М., 1986; Польшикова Л.Д. Ремарка // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008; Успенский Б.М. Семиотика искусства. М., 1995; Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004; Флоренский П. Имена. Метафизика имен в историческом освещении. Имя и личность // Флоренский П. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (2). М., 1999; Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986; Хесле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии. 1994. № 10; Шеманов А.Ю. Самоидентификация человека и культуры. М., 2007.

A.M. Павлов

Постдраматический театр¹. Термин был введен в обиход немецким исследователем, известным театроведом Гансом-Тизом Леманном, опубликовавшим в 1999 г. книгу под одноименным названием. Автор провел глубокое иссле-

дование театральной практики последнего 30-летия XX в. с целью выявить эстетическую логику развития нового театра.

Леманн выводит понятие “постдраматического” театра из противопоставления аттической трагедии как образца “преддраматического” театра, то есть театра “до драмы”, и современного театра, основу которого, по мнению автора, уже не составляет собственно драматический текст. Вокруг введенного Леманном термина разгорелись ожесточенные дебаты, не утихающие до сих пор. Во-первых, обращает на себя внимание изрядная путаница в его толковании. Одни понимают под ним хэппенинг, другие — проекты, в реализации которых помимо актеров участвуют художники, поэты, танцовщики, третья ставят знак равенства между постдраматическим театром и театром текста и т. д. Но все это лишь частные его проявления. Постдраматический театр — широкое понятие, включающее в себя самые разнообразные изменения театральной и драматической формы последней трети XX в.

Для обоснования своей теории Леманн обращается к истории европейской театральной традиции. Веками в европейском театре господствовала парадигма, существенно отличавшаяся от неевропейской. В то время как, например, индийский Катали или японский театр Но структурированы совершенно по-другому и слагаются преимущественно из танца, хора и музыки, стилизованных церемоний, эпических и лирических текстов, европейский театр — это представление на сцене речи и действия посредством имитирующей драматической игры. Б. Брехт для обозначения традиции, с которой должен был покончить его эпический “театр века науки”, использовал термин “драматический театр”. Это понятие в широком смысле слова (охватывая и наибольшую часть собственных произведений Брехта) передает саму суть европейской театральной традиции нового времени. Театр негласно считается театром драмы. Основу его составляет собственно драматический текст, а спектакль, по сути, является иллюстрацией драмы. Музыка, танец, жест, сценическое движение — важные невербальные компоненты, но главную роль играет сценическая речь. При этом текст является ролевым текстом. Хор, рассказчик, прологи и эпilogи, театр в театре, интермедии могут присутствовать, но не носят принципиального характера. Лирические и эпические элементы также не играют существенной роли. Основой и центром театрального действия является драма. При этом драматический театр — театр иллюзии. Теоретическую основу его составляют категории “подражание” и “действие” в их естественном единстве — “подражание действию”,

¹ © Шевченко Е.Н., 2011.

согласно определению Аристотеля. От театра традиционно ожидают попытку создания или укрепления общности, эмоционально и ментально объединяющей публику и сцену. Понятие “катарсис” было перенесено на эту отнюдь не первичную функцию театра: достижение узнавания и сплоченности посредством представляемых в драме и переданных зрителю аффектов. Эти черты неотделимы от парадигмы “драматического театра”, значение которого, таким образом, далеко выходит за рамки поэтико-жанровой структуры.

В результате глубоких изменений, произошедших в использовании театральных знаков, Леманну представляется правомерным описание нового театра как в большой степени “постдраматического”. Новый театральный текст становится “уже не драматическим текстом”. Название “постдраматический театр”, намекая на литературный род драмы, свидетельствует о продолжающейся взаимосвязи и взаимообмене между театром и текстом. Но в центре внимания теперь находится дискурс театра, а потому речь идет о тексте только как элементе, уровне и “материале” сценического изображения, но не о его первооснове. Размываются границы между жанрами: происходит соединение музыкального и разговорного театра, концерта и театральной игры и т. д.

В современном “уже не драматическом театральном тексте” (Пошманн) исчезают “принципы нарратации” и организация “фабулы”. Это означает отказ от драматического действия, от интриги, конфликта. Происходит “обособление языка”. Шваб, Елинек и Гетц, в различной степени сохраняя драматическое пространство, производят тексты, в которых язык проявляется как “автономная театральность”. Своим “театром как языковым учреждением” Гинка Штейнвакс пытается создать сценическую реальность как усиленную чувственно-поэтическую реальность языка. В этом смысле свет на происходящее проливает предложенный Эльфридой Елинек термин противоположных “языковых полей”, пришедших на смену диалогу. Эта формула направлена против “создания многомерного образа” говорящих персонажей, порождающего миметическую иллюзию. Таким образом, новый театр отказывается от подражательной функции и от создания иллюзии. В постдраматических текстах отсутствует характеристика субъекта, заданный образ человека. Обособившийся язык, однако, по мнению Леманна, не свидетельствует об утрате интереса к нему. Речь идет скорее об изменившемся взгляде на человека, о новых возможностях познания (здесь и далее перевод мой. — Е.Ш.) (Lemann, S. 14—15).

Ю. Шредер, немецкий специалист по драме и театру, определяет постдраматический театр как “театр, практически распрошавшийся с

основами основ драматического искусства со времен Аристотеля — мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом” (Schröder, S. 1080).

Однако Леманн подчеркивает, что термин “постдраматический” отнюдь не означает абстрактное отрицание, принципиальный отход от драматической традиции. “Пост”, то есть “после”, по его мнению, свидетельствует в пользу того, что драма продолжает существовать, но как “ослабленная, устаревшая структура “нормального” театра” в рамках новой театральной концепции. Мюллер, например, охарактеризовал свой постдраматический текст как “взрыв воспоминания в отмершей драматической структуре”. Леманн метафорично описывает эту ситуацию следующим образом: члены и органы драматического организма, хотя и представляют собой отмерший материал, все еще присутствуют и образуют пространство воспоминания в двойном смысле слова — как воспоминание о происходящем, так и воспоминание о традиционной драматической форме (Lemann, 1999, S. 30—31).

При этом существует явная перекличка между терминами “постдраматический” и “постмодернистский”, что признавал и сам Леманн. В ответ на упрек, не раз звучавший в его адрес (“к чему множить термины?”) он провел между ними весьма условный водораздел: понятие “постмодернистский” носит глобальный характер, обозначая целую эпоху в искусстве, но само по себе не передает специфики кардинальных изменений, происходящих в театре, в то время как “постдраматический” напрямую связан с конкретными вопросами театральной эстетики. При этом выделяемые им специфические особенности “постдраматического театра”, по сути, совпадают с характеристиками драматургии постмодернизма. Так, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, говоря об обновлении драматургического языка постмодернистами, также отмечают отсутствие в их пьесах характеров и конфликта, объясняя это следующим образом: “постмодернизм <...> последовательно разрушает представление о целостном характере и об объективной реальности, представляя и то, и другое хаотичной совокупностью культурных симуляков. В соответствии с постмодернистской логикой, между “характером” и “обстоятельствами” не может быть конфликта, так как они состоят из одного и того же материала... Бездействие и отсутствие единства характера, рассыпающегося на множество бесмысленных слов и жестов, воплотило восприятие мира как энтропийного хаоса — состояние, в котором драматургический конфликт невозможен” (Лейдерман, Липовецкий, с. 67—68). Не случайно пионеры постдраматического театра Х. Мюллер, Э. Елинек, Р. Гетц и Г. фон Высоцки считаются также виднейшими

представителями немецкого драматургического постмодерна. Роль постмодернизма в деконструкции традиционной драматической формы, ставшей в новой драматургии общим местом, трудно переоценить.

Как бы то ни было, термин “постмодернистский театр” прижился и, по словам Шредера, “стал спорным паролем десятилетия” (Schröder, S. 1080).

Изменение театрального языка Леманн считает результатом не только эстетической эволюции самого театра, но и итогом глубоких преобразований, которым подвергается современное общество и человеческая личность. Речь идет, в первую очередь, о кризисе “эпохи Гуттенберга”, о котором в последнее время много говорится. В наш век изменяется сам характер восприятия: симультанное и мультиперспективное восприятие приходит на смену линейно-следовательному. Оно является более поверхностным, но одновременно и более широким, и вытесняет прежнее — сконцентрированное, глубокое восприятие, прообразом которого является литературный текст. Письменному тексту, книге нанесен серьезный удар. Медленное чтение, равно как и обстоятельный, тяжеловесный театр рискуют утратить свой статус. Театр больше не является средством массовой коммуникации. В условиях стремительного технократического развития цивилизации “скорость” и “поверхностность” становятся факторами, препятствующими высвобождению активной энергии человеческой фантазии, что ведет к пассивному потреблению информации и художественных образов. А театр и литература, имеющие преимущественно знаковый, а не иллюстративный характер, требуют сосредоточенного и углубленного восприятия. Кроме того, сфера культуры все больше подпадает под действие закона рентабельности. Но при очевидном консерватизме, обусловленном самой его природой, театр тем не менее находится в состоянии постоянного поиска и развития. Это необходимое условие для того, чтобы сохранить свое место в обществе и выдержать конкуренцию со стороны технически более совершенных средств коммуникации. В этой связи Ю. Шредер, говоря о немецком театре 90-х, отмечает: “Театры, также конкурирующие с новыми средствами массовой информации, еще радикальнее освободились от традиционного господства драматического текста и в ходе “ре-театрализации” и “де-литературизации” открылись для перформативных форм танцевального, музыкального и мимического театра” (Schröder, S. 1081). Таким образом, изменение театрального языка является результатом как эстетической

эволюции этого вида искусства, так и итогом развития человеческого общества в целом.

При этом Леманн признает, что не все театральные формы последних десятилетий соответствуют постдраматической парадигме. Но его интересует, прежде всего, логика разви́тия самой идеи театра. Он отмечает, что понятие “нового театра” в ходе истории применялось к различным театральным концепциям. Формула всякого нового театра, в принципе, сводится к замене устаревших форм новыми, указывающими в будущее, то есть смысл их не столько в конкретных произведениях, их успехе или неуспехе, сколько в заключенных в них новых горизонтах; другими словами, не столько в достигнутом, сколько в открытом. Апологеты и теоретики постдраматического театра Г.-Т. Леманн, Э.Ф. Лихте, Г. Пошман считают, что именно он является главным вектором развития современного театра.

Однако уже во второй половине 1990-х намечается противоположная тенденция, которая, по мнению ряда специалистов, окажется более продуктивной, — новый реализм: “Обесцениванию символического языка в пользу театра, который путем само-рефлексии и автореференций реализует всего лишь собственную “театральность” или в значительной мере отказывается от языка ради перформативного “театра телесности”, новый реализм противопоставляет реабилитацию драматического текста, героя и действия” (Schröder, s. 1080).

“Постдраматический театр” и “новый реализм” — таковыми представляются на данный момент два важнейших полюса современного европейского театра.

Лит-ра: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. Кн. 3: В конце века (1986—1990-е годы). М., 2001; ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. М., 2005; Fischer-Lichte E. Geschichte des Dramas / E. Fischer-Lichte. Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag, 1999. Bd. 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart; Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. Frankfurt a. Main, 2001; Transformationen — Theater der neunziger Jahre: Recherchen zum Theater der Zeit / Hrsg. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, Ch. Weiler. Berlin, 1999; Schröder J. “Postdramatisches Theater” oder “Neuer Realismus”? Drama und Theater der neunziger Jahre / J. Schröder // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München, 2006.

Е.Н. Шевченко

Продолжение следует



Информация

Хроника

В этом году фестиваль NET проходит в 13-й раз, и создатели решили особо отметить эту дату, напоминая о протестном звучании респектабельной аббревиатуры на русском языке. Отметить юбилейную "чертову дюжину" призваны

были спектакли, действие которых разворачивается в мире "после Года". Иначе говоря — о покинутых своим спасителем, оставленных в хаосе и бессмыслице. Но можно расшифровать это определение, данное Мариной Давыдовской (одним из арт-директоров фестиваля), и стилистически: программу составили спектакли постабсурдистской, пост-постмодернистской эстетики.

Начало было положено Горьким. Две его пьесы "На дне" и "Дети солнца" в постановке Оскараса Коршуноваса (Литва) и нидерландца Иво ван Хове следовали одна за другой. Большие пьесы русского классика, для которого социальность и гуманизм действительно имели значение, были прочитаны совершенно противоположным образом. Для Коршуноваса "На дне" стало поводом к камерной постановке. Не зря на пресс-конференции он сказал, что спектакль поставлен в том же ключе, что и "Гамлет" (где действие вырастает из пристального взгляивания актеров в собственное лицо и лица зрителей, отраженные в зеркалах грифферных столиков). В "На дне" актеры сидят за громадным столом, как бы напоминая о классическом застольном периоде. Вот только здесь вовсе нет четвертой стены, и в Городском театре Вильнюса они играют, усаживая зрителей прямо за этот же стол. Пьеса не играется полностью. Выбран четвертый катастрофический акт, где Годо — Лука уже ушел, оставив несчастных в недоумении, как жить дальше, что есть правда и что ложь. И вот они срываются, по очереди встают из-за стола и разыгрывают в зал экзистенциальные монологи. Кончается все грандиозной пьянкой. В тот момент, когда напившиеся до безумия персонажи застывают как бы в немой

сцене, оказываясь словно бы уже по ту сторону бытия, Актер вспоминает слова. И эти слова из любимой роли — гамлетовские. Это "Быть или не быть" звучит с горы опустошенных водочных ящиков, со сцены и как бы с небес одновременно.

Иво ван Хове представил психологический социальный театр. Хорошо разыгранная хорошиими актерами пьеса не стала чем-то провидческим или остро звучащим по отношению к сегодняшнему дню (к чему, судя по финалу — нарезке документальных кадров — стремился режиссер). Действие, вопреки уходу героини (Лизы) и разрушенному привычному миру, осталось в рамках высоких белых стен, которыми огородил сценическое пространство постановщик. Лишенный реальных исторических примет (действие перенесено в 70-е годы), сюжет словно помещен под свет пронзительных лабораторных ламп, оказывающая историей семьи, разрушенной трагическими обстоятельствами, а точнее, трагическим взаимонепониманием. Так Горький неожиданно обернулся абсурдистом, лишающим своих персонажей будущего, с иронией взирающим на их теперь уже нелепые человеколюбивые мечты.

Окончательно лишенные слова, люди XXI века еще пытаются держаться за повседневные (и вполне безобидные) привычки — в спектакле из Норвегии "Общество" (режиссер Йо Стромгрен) герои говорят на несуществующем языке. Сплетенные из слов разных европейских языков фразы поняты зрителю. В новом межнациональном мире все уже научились понимать друг друга без слов. Очарованные иллюзией безопасности герои буквально молятся на кофе. Пространство кофейного клуба — это условный элегантный европейский мир, в котором "все хорошо". Найденный чайный пакетик меняет дело, оказываясь предвестником беды: вслед за ним находятся и палочки для еды, обнаруживаются иероглифы на ковре, а потом и на белье самих членов клуба. Все уже давно изменилось — Европа оберну-

лась Китаем, так и не заметив, что привыкла пить чай вместо кофе.

Разогнавшись таким образом, NET представил зрителям испанский перформанс "Смерть и реинкарнация ковбоя" (театр "Мясная лавка"). Внешне как бы шоковое зрелище (обнаженные ковбои изо всех сил были ногами по электрогитарам и катались на приспособлении для роудео) с элементами абсурда было нацелено, скорее, на движение к подсознательному, умственному раскрепощению зрителя (а может быть, это была громоздкая метафора современного мира). Затем, как водой из ушата, их облили потоком длинных философских сен-тенций о современном состоянии дел — любви, рождении детей, отношениях "родители — дети", впрочем, вполне избитых.

Разрушению мифов было отведено и специальное мероприятие "Новый политический театр в Польше", где можно было увидеть отрывки из спектаклей Павла Демирского и Моники Стжемпки и подробнее узнать о творчестве дуэта.

Эта же тема звучала в спектакле отечественного визионера Филиппа Григоряна по пьесе Павла Пряжко "Чукчи" — разрушение цивилизации через разрушение языка (еще один беккетовский мотив) в высокотехнологичных, невероятно красивых декорациях и костюмах.

Современные технологии и лирическое сознание — вот что объединяет мультимедийный "22.13" Пьера Сорена (Франция) и "The Diceman" Виктора Бодо (Венгрия). В "22.13" видеотехнологии становятся совершенным методом выражения неистового воображения художника. Все: удачное и неудачное, нелепое и совершенное, приколы и серьезные работы — валятся в кучу, в буквальном смысле разнообразного мусора. Видеохудожник убирается в своей студии, попутно отвлекаясь на создание чего-нибудь новенького и воспоминания об уже сделанном. Больше всего это напоминает сновидческие фильмы Михеля Гондри. Тем более что и в спектакле все заканчивается сном — освобождением от творческих мук и продолжением их, продолжением жизни.

Татьяна Купченко

Нам 30 лет!

Окончание. Начало на с. 3

Иногда мне кажется, что в ней сконцентрировано вообще все то, чего так не хватает нашим современным пьесам — необузданное воображение, эксперименты с формой, безупречное владение театральными приемами и условностями, понимание театра как игры. Но это уже другая история.

Марк Розовский

Раньше пьесу было трудно написать, трудно напечатать и трудно поставить. Сегодня такое впечатление, что пьесы легче пишутся, легче печатаются, ставятся. У меня в театре шкаф ломится от “современной драматургии”. Выбор сделался огромным, и это хорошо. Единственная проблема: где достать деньги на постановку?

Но, представьте, нынче появились отдельные авторы, которые вместе с текстом готовы принести в театр конверт, обеспечивающий финансирование постановки. Этих авторов я гоню в шею: не все в жизни покупается.

Хочу с радостью отметить: среди таких сочинителей никогда не было ни одного, кто печатался бы в “Современной драматургии”!.. Это говорит о том, что журнал на протяжении множества лет объединяет исключительно людей, у которых ничего нет, кроме таланта!.. Эти бедные авторы не лезут в искусство, тряся кошельком, а делают, стремятся делать это самое искусство без погони за длинным рублем, то есть по зову сердца.

В журнале “Современная драматургия”, каждый номер которого я читаю от корки до корки, можно всегда найти жемчужные зерна, открыть для себя новые имена замечательных, не знаемых ранее коллег.

Да, бывает, и на этих страницах возникают не слишком годные для сцены произведения, полные болтливого стеба и лишенные профессионального драматургического класса, но и в этих случаях мне оказываются интересны и чье-то безмыслие, и чье-то самоутверждение на голом месте. В таких случаях театр и вал новых слабых пьес оказываются в параллельных мирах, не пересекаясь. Что, согласитесь, печально. Задумаемся: почему?

Нельзя требовать от журнала сплошь одних шедевров и великих достижений — где их взять и как найти?! Но “Современная драматургия” неустанно ищет и находит нечто живое, искрометное, не успокаивается в своем желании содействовать непредсказуемому театральному процессу в наше весьма пустотное время.

Желаю редакции и дальше следовать этим нелегким путем. Ваши благородные усилия крайне полезны, и практический, реальный театр, несомненно, рассчитывает на успех вашего поиска, вашего драгоценного труда.

Сергей Руббе, г. Кельн

О неоценимой роли и значении в культуре журнала “Современная драматургия” наверняка скажут многие, и кто-нибудь сделает это лучше меня. Поэтому я решил рассказать, какую роль играет журнал в моей жизни.

В 1997 году я как-то случайно, во всяком случае — неожиданно для себя, написал пьесу и с трясущимися коленками отнес ее Б.Н. Преображенскому, в то время художественному руководителю алматинского ТЮЗа. К моему удивлению, пьеса ему понравилась. Не устраивал только финал, который я должен был переписать под руководством завлита. Работа наша, однако же, затянулась, и у меня пропал к ней всякий интерес, стало скучно. Ничего переписывать не хотелось. Кроме того, подходила к концу моя учеба в университете, началась подготовка к госэкзаменам, где-то впереди маячил отъезд за границу. И еще я готовил к публикации в студенческом сборнике тезисы своей дипломной работы. Все это я как мог убедительно изложил Борису Николаевичу. “Какие тезисы?! — закричал он в ответ. — Какой студенческий сборник?! Вот где должен печататься человек, сочиняющий пьесы!” И постучал пальцем по журналу, венчавшему стопку сваленных в углу книг.

Название журнала, как и всю эту историю, я вспомнил десять лет спустя, после того как решил попытать счастья на одном из драматургических конкурсов и еще до оглашения его

результатов получил из редакции письмо с предложением опубликовать на страницах “Современной драматургии” эту пьесу. И никогда потом — ни после успеха на (другом уже) конкурсе, ни даже когда пьесу почти сразу приняли к постановке два театра, я не радовался так, как был рад этому письму. Я получил подтверждение тому, что работал не напрасно, что не зря часами выстраивал в столбики диалогов характеры своих персонажей и что потраченное мною время не ушло в никда.

И новую свою пьесу я пишу уже в полной уверенности, что она, как минимум, будет прочитана. А возможность ее публикации — пожалуй, самый очевидный для меня стимул к работе. Не пугает даже мысль о вопросах и замечаниях, которые обязательно появятся у редактора. Знаю: они будут сделаны на высокопрофессиональном уровне и не будут носить вкусового характера. А это немаловажно.

Я от всего сердца поздравляю журнал “Современная драматургия” с тридцатилетием и в надежде, что это не последняя “круглая” дата в его истории, желаю ему всегда оставаться современным. Или просто — желаю оставаться, в смысле — быть. Чтобы не порвалась эта единственная, может быть, ниточка, которая напрямую связывает сегодня драматурга и театр. И потом: где еще как не здесь печататься “человеку, сочиняющему пьесы”?

Николай Рудковский, г. Минск

Мой роман с журналом начался по интернет-знакомству. Да, Интернет — великая вещь. В нем можно найти все. Он облегчил жизнь драматургам, но “отяжелил” ее завлитам и режиссерам. А “Современная драматургия” как раз и помогает завлитам и режиссерам облегчить поиск пьес. Редакторы журнала, как золотоискатели Клондайка, промывают драматургический песок, чтобы найти драгоценные крупицы. Так в первый раз обнаружили и мою пьесу “Ана и ананас” среди лонг-шорт-листов “Свободного театра” и “Евразии”. И нежданно-негаданно в холодный осенний день пришло письмо из редакции. Что я испытал? Счастье, что меня заметили, что я интересен. Это не похвала друзей и белорусских коллег. Это уже признание солидного, престижного московского журнала. Его моральная поддержка для меня была очень важна тогда. Это был прекрасный стимул для творчества и публикации в журнале второй пьесы, “Всё, как вы хотели”.

Удивительно, как в наше время можно просто и быстро редактировать пьесы по электронной почте! Андрей Волчанский и Александр Коровкин, с которыми мне пришлось “дистанционно” работать, профессионально предлагали автору посмотреть на себя со стороны, увидеть оплошности, получить возможность улучшить реплики, а иногда и целую сцену! Да что Интернет?! Есть еще и семинар в Липках, куда можно отправиться с легкой руки журнала и уже воочию познакомиться, увидеть “своего личного” редактора. А потом глаза в глаза целую неделю с утра до ночи непринужденно и творчески работать над пьесами. В Липках можно получить и сверхполезные советы на будущее. Именно после Липок по предложению Николая Ивановича Мирошниченко я написал пьесу “Дожить до премьеры”. Я часто пишу по заказу, так что руководитель редакции смог “заказать” меня на классную идею. И за это ему огромное спасибо!

И, конечно, если говорить про общение, то нет лучшего места, чем два диванчика и столик в редакционном коридоре. Там всегда тепло, уютно и весело — особенно по московским меркам, даже если у тебя только час свободного времени. Но этот час дорого стоит. Потому что редакция — действительно твой дом с особым духом дружбы. У журнала каждый год появляется все больше молодых и талантливых друзей. А у нас, драматургов, — все больше читателей, которые любят читать пьесы не по монитору, а с журналом в руках в мягким кресле. Они призываются к нашим пьесам, знакомятся с нами через журнал, связываются, спрашивают разрешения и ставят! Так случилось с моей “Охотой на клубнику” в Новосибирске. И пусть так случится со всеми пьесами, которые публикуются в журнале!

Павел Руднев

Помню каждого из немногих, кто бескорыстно помогал мне состояться, когда я начинал заниматься театральной критикой. Моими первыми изданиями были две специфические площадки — газета “Дом актера” Ольги Галаховой и журнал “Современная драматургия”.

В журнале публиковали мои студенческие работы — это листило молодому самолюбию.

Кто в Москве был способен на это, кроме данного журнала? А сегодня? Моим студентам в ГИТИСе тоже особенно начинать негде (кроме, разумеется, журнала, который вы держите в руках).

Однажды редакция собрала совет из таких же дебютантов, как я, и позволила выражать самые смелые суждения о политике журнала. Наверное, чувствуя кризисность своего направления, они обратились не к умудренным, а к неопытным. “Современная драматургия” была готова принять нелицеприятные суждения от “зеленых” студентов. Более того — посчитала нужным отбиваться от наших нападок, искала контраргументы, да просто — *слушала*. Хотя, например, Андрей Волчанский тогда принял критику на свой счет и даже был нешуточно уязвлен дерзостью третьекурсника.

Сегодня “Современную драматургию” отличает поразительная открытость и широта взглядов. Это первое из серьезных изданий, начавшее привечать драматургов спорного движения “новая драма”, когда другие журналы открыто боролись с ней! Здесь может опубликоваться абсолютный дебютант без всяких связей и покровителей — для этого надо “просто” написать талантливую пьесу или статью. Это издание, где — до сих пор! — работают с авторами лично, скрупулезно, дотошно, с карандашом в руке. Им не наплевать. Это редкое свойство: совершая литературный материал, брать личную ответственность за “выпуск в мир” того или иного нового писателя. Они словно приняли обязательство, даже *послушание*: делать из процесса публикации своеобразный мастер-класс для нового драматурга — и я знаю, как авторы благодарны редакции за такую, по сути, неоплачиваемую факультативную работу. Кто еще будет так возиться с молодняком? Кто привьет “дичку” незыблевые законы драматургической архитектоники?

На редакцию не действует ни один нынешний театральный авторитет. Здесь своя художественная селекция. Взяв правило публиковать лучшие пьесы всех важнейших конкурсов, редакция чаще всего не соглашается с выбором жюри “Евразии” и “Любимовки”, “Действующих лиц” и “Свободного театра”, всегда формирует свой личный список — список “СД”, и факт публикации становится еще одним, дополнительным бонус-призом того или иного состязания талантов.

Да и у меня, члена редсовета, принимают к печати только часть материалов, которые я приношу в редакцию, и я считаю это правильным, хотя, наверное, должен обижаться. В этом есть самое важное: личная, персональная ответственность за круг публикуемых материалов.

По стесненным финансовым обстоятельствам “СД” может позволить себе выходить лишь раз в три месяца. Но он, единственный из всех театральных изданий, основанных в советское время, всегда появляется регулярно, без пропусков, опозданий и — главное — без изменений в сути, в концепции номеров, более того — в рубрикаторе. На самом деле фантастика!

Здесь хранится дух старинных театральных журналов. Я помню советы Галины Холодовой, которая редактировала мои научные работы. Она с необычайной трепетностью относится к современным научным изысканиям, умеет ненавязчиво дать ощущение того театрального воздуха, тех законов построения текста, театроведческой мысли, которые были приняты во времена былой исследовательской культуры. В редакции работает Вера Тихоновна Платонова: через ее руки проходят все пьесы, публикуемые в журнале, и она знает каждую чуть ли не наизусть, переживает за их судьбу. Помню доброту Полины Богдановой, Леонида Яскевича, Владимира Попова, а также какую-то изумительную смесь покровительственных и доверительных интонаций, звучавших во время моих редких встреч с Николаем Ивановичем Мирошниченко.

Есть в этом доме и “домовой”, превративший маленький офис в место, где — заметно — люди *живут работой*. Андрею Волчанскому я обязан, прежде всего, за уроки театральной мудрости. За уроки выживания (за его спиной висит обугленный листок с содержанием номера, во время работы над которым в редакции случился пожар: первым номером в оглавлении значилась “Птица Феникс” Коляды). И многолетнее сотрудничество, которое не приносит денег, но дает радость совместной работы, гордость за новых дебютантов и их успехи.

Всякий раз, приходя в редакцию, я изумляюсь тому, как он сумел прочувствовать и осознать современность с ее бесконечным конфликтом между старым и новым в искусстве. Он способен в самом бытовом, приземленном разговоре “отхватить” целый кусок какой-ни-

будь старинной пьесы или же прочесть мини-лекцию по истории советского театра, причем не только ее официально-партийной части, но и диссидентской. Театральный деятель, вышедший явно из культуры шестидесятников, он чувствует ритм эпохи, видит, как меняется и ломается время, как новым авторам порой требуются дикие, варварские, кромешные способы выражать боль и радость нынешней Вселенной. Он олицетворяет традицию терпения и понимания современности в любых ее формах. Не вылезая из-за своего стола в Дмитровском переулке, через свои мастер-классы с карандашом в руках он превращает революцию новой драмы в ее эволюцию. Драматургия с ним всегда будет современной.

Алексей Слаповский

Режиссеры делятся на две категории: одни ждут очереди и возможности поставить Вильяма нашего Шекспира и этим поразить мир, другие ищут пьесу. Иногда это сочетается: и очереди ждут, и пьесу ищут. «Какую?» — «Современную». — «Точнее?» — «Ну, чтобы там...» После этих слов режиссер обычно закатывает глаза и щелкает пальцами.

Пьес море, но всегда не хватает какой-то такой, чтобы в самую точку. В самое «туда». В зал, в зрителя.

И они ищут — сколько себя помню. В советское время искали в малотиражных выпусках ВААП (бывшее РАО), курируемых министерствами культуры СССР и РСФСР, в журнале «Театр». Но там было все слишком подцензурно и официально. Тогда шли на улицу Горького, в ВТО, пока оно не сгорело, а потом на Страстной, 10, к машинисткам СТД, к незабвенной Вере Семеновне Звонаревой, чтобы выпросить у нее седьмую копию пьесы, «о которой все говорят». Это, кстати, самое действенное: сарафанное радио. «Все говорят» не означало, что пьеса действительно замечательная. Чаще — остроактуальная.

И вот появилась «Современная драматургия», уникальный журнал, где публиковались не одна-две, как в «Театре», а много пьес — и хороших, и разных. Я выписывал его с первого года. Он появился именно тогда, когда я сочинил свою первую пьеску, называвшуюся «Анкета» (из нее через много лет вырос одноименный роман). Одноактовка на 15 страниц. А потом еще десяток маленьких пьес. А потом большую. И мечтал, жарко мечтал о том, чтобы меня напечатали в «Современной драматургии». В советское время это было затруднительно, но вот переломная эпоха — когда все читали, когда появились новые журналы и расцвели старые. Я отмечался и в «Театре», и в «Сюжетах», «Драматурге» (ни того, ни другого теперь нет). А в 1994 году, наконец, удостоился: «СД» опубликовала пьесу «От красной крысы до зеленої звезды». И она с тех пор ставилась и становится в десятках театров (только что из Австралии по ее поводу написали).

Так оно и пошло. Если сравнить список самых ставящихся моих пьес со списком публикаций в «Современной драматургии», совпадение будет почти полное. У других драматургов, насколько мне известно, ситуация похожая. Что это значит? Это значит, что журнал стал чуть ли не единственным местом, где звезды и режиссеры могут отыскать «ту самую пьесу». Есть Интернет, появляются какие-то агенты, есть много чего — но аналогов нет.

Поэтому, зная, что происходит с журналами в России, я одновременно радуюсь — юбилей! — и тревожусь. И хоть я не любитель пользоваться чужими названиями, но на этот раз ничего лучше не придумалось: место встречи действительно изменить нельзя. Уже потому, что оно практически единственное — постоянное и регулярное. Все остальные случайны и, простите за выражение, спорадичны — как, впрочем, случаен и спорадичен репертуар большинства нынешних театров.

Существует еще третья группа режиссеров, о которой я не упоминал. К ней относятся те, кто, высокомерно топыря губу и задирая нос, цедят: «Я современных пьес не читаю. Да их и нет!»

Есть. Загляните в журнал «Современная драматургия», почитайте. Авось именно там найдется то, о чем смутно мечталось. Ибо лучшие мечты не те, которые осознанно хочется воплотить, а те, о которых мы даже не подозреваем.

Ксения Степанычева, г. Саратов

«Современную драматургию» я люблю двумя «любовями»: как читатель — и как автор. Как читателю журнал мне нравится формой и любопытен содержанием. Его приятно брать в

руки — элегантный дизайн, качественная полиграфия, удобная и продуманная структура расположения текстов и разделов внутри издания. Что же касается содержания, то больше всего радует независимая и прагматичная позиция редакции журнала, которую я понимаю как необходимость отражать текущее состояние современной русскоязычной драматургии в лучших ее образцах, каковы бы они ни были. Как следствие, в одном номере журнала публикуются тексты авторов с совершенно разной (иногда — несовместимой) эстетикой, которые тем не менее мирно уживаются под одной обложкой. Мое имя красовалось на этой обложке четырежды — и я горда тем, что четыре моих текста были опубликованы в “Современной драматургии”. Но для меня как для автора важен не только сам факт выхода моей пьесы в журнале. Не менее важным для меня является процесс редактуры, через который проходит каждый текст перед публикацией. Разумеется, я стараюсь довести любую свою пьесу до предельно доступного мне уровня качества, прежде чем показывать ее первому читателю. Но все мы знаем, что когда долго и тщательно работаешь над текстом, рано или поздно глаз “замыливается”, за деревьями ты уже не видишь леса — и именно в этот момент тебе необходим посторонний, профессиональный и доброжелательный взгляд на твой текст. Я не принадлежу к тем неадекватным авторам, которые считают все исходящее из-под их пера верхом совершенства и не могут допустить, чтобы чьи-то “лапы” прикасались к их гениальной пьесе, и даже (не дай Бог!) делали какие-то замечания, и давали советы что-то изменить или исправить. Я убеждена, что возможность отдать свой законченный текст в руки высокопрофессионального и внимательного редактора, который поможет тебе устраниТЬ недочеты, огРехи, ошибки и просто описки, — это большое авторское счастье. Благодаря журналу “Современная драматургия” это счастье у меня есть — и надеюсь, оно не оставит меня в ближайшие 30 лет.

Эдуард Тополь

Сердечно поздравляю современную российскую драматургию с тридцатилетием журнала “Современная драматургия”. Думаю, что без этого журнала, который умеет отыскивать и прораживать новые литературные таланты, российская драматургия не звучала бы столь современно. Больших вам творческих успехов еще на 30 лет!

Вячеслав Чеботарь, г. Кишинев

Драматургия — незыблемая основа театра. Вполне естественно, что современному театру нужна современная драматургия. Проблема заключается в самой категории “современности”. Что можно считать таковой, а что нет? А ее свойства — поточность, сменяемость, недолговечность — вполне естественные процессы.

Про журнал “Современная драматургия” я узнал только в этом году, когда поступал в магистратуру Школы-студии МХАТ при ЦДР. Многие из опубликованных в нем текстов я уже читал: их присыпал мой мастер Виктор Рыжаков, критики Павел Руднев и Елена Ковальская, Олег Лоевский из своей электронной библиотеки. Но само наличие в театральных кругах такого издания о многом говорит. В первую очередь, о высоком профессиональном уровне. У нас в Молдове такое редко встретишь. Потому я по-хорошему завидую россиянам.

Егор Черлак, г. Челябинск

Существует стойкое мнение: число настоящих друзей обратно пропорционально количеству прожитых лет.

Мне повезло. Войдя в драматургию уже достаточно зрелым человеком, я нашел друга. Им стал журнал “Современная драматургия”.

Помню первый звонок из этого издания. “Решено напечатать вашу пьесу”, — сообщил из Москвы в Первоуральск (я тогда жил в этом городе) мягкий, чуть глуховатый голос. Кому он принадлежит, я от волнения забыл даже поинтересоваться. Позже узнал: это был редактор “СД” Леонид Леонидович Яскевич. Это он выловил рукопись начинающего, робкого и закомплексованного автора в бурном потоке новых театральных текстов. До сих пор считаю его своим крестным отцом в драматургии. Без преувеличения: оставшиеся до публикации дни я отмечал карандашом на календарике, как срок до дембеля на излете второго года армейской службы.

С той поры прошло много лет. Но уютную маленькую редакцию в Дмитровском переулке по-прежнему воспринимаю как часть своего дома. Здесь тебе всегда найдется место, здесь можно перевести дух после московской беготни, обменяться новостями с ее обитателями. А если выпадет повод и найдется время, то и выпить в хорошей компании.

Долгого и безаварийного плавания тебе, кораблик под названием “Современная драматургия”! Семь футов под килем и ни одного айсберга на пути!

Алексей Щербак, г. Рига

Вот говорят: тот, кому суждено быть повешенным, не утонет. Тот, кому на роду написано в драматургию по уши окунуться — обязательно рано или поздно обнаружит в своей голове свободный кусок сцены, ощутит запах кулис, услышит кашляющий ропот зрительного зала перед началом спектакля. И отрепетирует постпремьерный поклон перед зеркалом, и сравнил собственную свою будущую значимость если не с Шекспиром, то уж с Чеховым-то обязательно, и представит молодую приму местного театра, искренне смахивающую слезу с бархатной щеки, свернувшуюся калачиком в кресле, читающую выстраданную, но обязательно гениальную пьесу. Твою пьесу! А потом... Потом задумчивый и прекрасный в своем внутреннем величии драматург будет стоять посреди майской площади, кидая крошки голубям, а проходящие мимо люди будут поворачивать головы и шептать друг другу на ухо: “Это этот, который... ну, помнишь? Ну, в газете читали... по телевизору его показывали... Это он? Да он, он! Когда ты уже купишь билеты?! Точно он? Точно! Надо же, стоит просто и голубей кормит...”

Не верю!

По жизни, скорее случай определяет твою следующую принадлежность. Слово, брошенное вскользь. Ни к чему не обязывающее дурачество. Проба, попытка, школьная самодеятельность... Да мало ли что! Все-таки случай. А там... Даже если ты поймал его, собаку, за хвост, сжал пальцы до белых костяшек, до онемения — не надейся, будто покатишься в гору со все увеличивающейся скоростью, вопреки законам логики и физики. Ты напишешь первую пьесу и остановишься, похмельный и беспамятный.

Ты будешь ждать реакции. Кухонное воркование любимой женщины не в счет. Похлопывания по плечу от близких соратников — тоже. Тебе нужен специалист. Железобетонный, с авторитетом и знанием, с репутацией, с опытом, на лбу написанным. Способный по-человечески оценивать и профессионально разбирать. Если повезет — встретишь. Будешь искать в его глазах и колебаниях голоса, в самом факте контакта — вердикт, подтверждение, аванс... Тебе, черт возьми, нужен материал на крылья, уверенность в том, что полетишь, в том, что ты вообще можешь летать... Ты можешь!

И тогда — да. Если он скажет — да! Садись и работай. Чтобы дойти до майской площади, кормить голубей и думать над следующей пьесой.

В моей жизни человеком, который первым сказал: “Ты можешь!”, был главный редактор “Современной драматургии” Андрей Волчанский. Я буду помнить об этом всегда.

Сергей Яшин

Три десятилетия назад все мы обрели настоящего творческого друга, верного помощника и вдохновителя — журнал “Современная драматургия”. И это не просто слова по случаю юбилея — это наша театральная реальность. Именно благодаря журналу мы познакомились с такими произведениями, как “Марлени” немецкой писательницы Теа Дорн в переводе Владимира Колязина, “Истинный Запад” американца Сэма Шепарда в переводе Сергея Таска, “Черное молоко” молодого уральского драматурга Василия Сигарева, а затем воплотили их на своей сцене (называю постановки последних лет, долго сохранявшиеся в репертуаре Театра им. Гоголя, но список можно продолжить).

“Современная драматургия” — заинтересованный, трудолюбивый, надежный, высокопрофессиональный посредник между драматургом и театром. Мы, ваши постоянные читатели, искренне надеемся, что журнал не откажет нам в радости взаимного общения еще долгие годы, открывая новые имена и неизвестные страницы литературного наследия, удивляя глубокими теоретическими и критическими исследованиями. Творческого вдохновения и благополучия всем, кто создает наш любимый журнал!

История. Библиография

Виолетта Гудкова

Драматург Александр Завалишин и его “Партбилет”

Мы и сегодня еще не знаем многих талантливых драматургов 1920—1930-х годов. Да и количество практически неиспользуемых нами, историками театра, текстов чрезвычайно велико. Даже у классиков советской драматургии не изучена и не издана большая часть наследия, начиная от Афиногенова и Зозули, кончая, по алфавиту, Шкваркиным и Шварцем. Что уж говорить о сравнительно неизвестных А. Завалишине, А. Воиновой, Т. Майской, А. Поповском, Дм. Чижевском, И. Саркисове-Серазини и др. В забвении остаются замечательные, яркие и острые пьесы, не опровергнуты немало критических оценок (порой превратившихся в приговоры), вынесенных запальчивой критикой тех лет. Александр Завалишин и его пьеса “Партбилет” — убедительный тому пример¹. Нельзя утверждать, что это имя совсем неизвестно историкам советского театра. В месяцы постановки пьесы о ней энергично спорили. Неупоминание же имени автора в позднейшей истории советской драматургии нередко связано с его арестом и расстрелом. Именно так трагически закончилась жизнь Александра Завалишина. Тем очевиднее необходимость вспомнить этого человека.

Основные сведения о биографии драматурга сообщают Предисловие к описи его личного фонда в РГАЛИ². Александр Завалишин родился в 1891 году в бедной мордовско-казачьей семье близ Челябинска (в пос. Кулевчинском Николаевской станицы Оренбургского казачьего войска³ — уточняется в современном справочном издании). “Учился мало, с двенадцати лет батрачил, затем выполнял разную каторскую работу”. Но каторская работа означает интерес подростка из казачьей станицы к бумаге, подразумевает некую, пусть минимальную, но грамотность. “Скитаясь в поисках заработка, Завалишин попал в канун революции в Москву. В 1918 г. А.И. Завалишин в Оренбурге, участвует в борьбе с бандами атамана Дутова, а после его разгрома возвращается на родину. Здесь начинается его широкая общественная деятельность. Земляки выдвигают его в Совет. В

конце 1919 г. он вступает в партию. Через год, на 11 Челябинском губернском съезде Советов, А.И. Завалишина избирают членом губисполкома и одновременно — делегатом на 8-й Всероссийский съезд Советов”⁴.

В это время, в возрасте около тридцати лет, Завалишин вступает на драматургическую стезю. Сохранилось письмо энергичного партийного актива Мейерхольду, из которого мы узнаем, что он уже написал пьесу и, более того, видел ее на сцене, пережив первый драматургический успех. “Уважаемый т. Мейерхольд!

В декабре месяце, кажется, 26 числа, 1920 года я, будучи в Москве в качестве делегата 8-го Всероссийского Съезда Советов, передал Вам лично в ТЕО Наркомпроса пьесу свою “Бывшие”, подписанную псевдонимом “Александр изгой Казачий”. Вы мне обещали дать ответ по прочтении лично этой пьесы в самое ближайшее время, но видимо по причинам занятости

и т. п. — до сих пор мне не ответили.

Меня глубоко, понятно, интересует судьба пьесы, и я обращаюсь к Вам с просьбой дать ответ подателью сего письма, если прочитали, то годна ли она, если нет, то намерены ли прочесть или передать кому для этого, и, во всяком случае, где она находится в данный момент.

Она в Томске ставилась уж с рукописи и имела успех, но не знаю ценности ее как произведения, поэтому и хотелось знать Вашего мнения.

Убедительно прошу исполнить мою просьбу — ответить, что Вами сделано и где пьеса сейчас.

Член Челябинского губернского Исполнительного комитета.

Челябинск 18. IV. 21 г.”⁵.

Ответ Мейерхольда неизвестен, скорее всего, его и не было. Легко можно представить себе, какое количество писем от начинающих авторов получали тогда в ТЕО. Так, например, на конкурс драматических произведений, проводимый ТЕО в том же 1921 году, начинающий автор из Владикавказа прислав пьесу “Парижские коммунары” (под де-

¹ Нами подготовлен сборник “Забытые пьесы” (1920-е—начало 1930-х гг.), где будут опубликованы 12 драматических произведений (“Партбилет” А. Завалишина в их числе), сопровожденных сведениями о творческих биографиях драматургов, информацией о первых постановках пьес и пр. Издание осуществляется при поддержке Российской государственной библиотеки искусств.

² РГАЛИ. Ф. Завалишина А.И. Ф. 2228. Оп. 1. Предисловие.

³ Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия. 1964. Т. 2.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2228. Оп. 1. Предисловие.

⁵ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1570. Л. 1.

визом “Свободному богу искусства”) и тоже ответа не получил¹. До этого им в ТЕО были отправлены еще две пьесы, одна из которых называлась “Братья Турбины”. Имя владикавказского сочинителя — Михаил Булгаков.

Но вернемся к письму Завалишина Мейерхольду. Обращает на себя внимание литературное качество короткого послания и бесспорный тakt, проявленный автором. Нужно сказать, что биография драматурга известна лишь в самых общих чертах, и можно предположить, что опущены годы какой-то учебы. Тем более что безоговорочно полагаться на личные документы (автобиографии в том числе) 1920—1930-х годов было бы опрометчиво. Писавшиеся в годы переломов и переходов власти от одного к другому бесчисленные анкеты, опросные листы, автобиографии и пр. могли повлечь за собой санкции властей. И люди, осознанно либо нет, убирали из документов одни события собственной жизни, акцентировали другие. В пользу гипотезы о некоем скрытом от посторонних глаз образовании говорит и тот факт, что летом 1934 года Завалишин готовил издания Некрасова и Салтыкова-Щедрина для “Литературного наследства”².

Работая в губернском исполкоме г. Челябинска, Завалишин начинает печататься в местной газете. Здесь публикуются его фельетоны, корреспонденции, театральные рецензии, статьи. (Ровно тем же самым занятием Булгаков во Владикавказе). В 1922 году способного журналиста, к тому же энергичного партийного работника, отзывают в Москву. В редакции газеты “Беднота” Завалишин девять лет работает как фельетонист и очеркист. Булгаков, также перебравшись в Москву осенью 1921 года, начинает с фельетонов в газете “Гудок”. В середине 1920-х пьесы обоих оказываются на столичных театральных подмостках.

Именно в эти годы из безбрежного, никем не подсчитанного множества рассеянных в пространстве сценариев (лишь часть которых, по-видимому, была записанной) начинают пробиваться ростки профессиональной драматургии.

Первые сочинения Завалишина отданы пережитому во время Гражданской войны. Ранние пьесы: “Таежные гудки” — Сибирь, красное подполье времен колчаковщины; “Третий жених” — партизаны в Сибири, тоже во время Колчака; “Сплетня” — развал крестьянской семьи, борьба за новые отношения в семье. Договор и переписка Госиздата с Завалишиным по поводу его пьес “Частное дело” (старая и новая семейная мораль в деревне) и “Перед концом” (которую автор оценивает как «исторический, идеологический и литературно-художественный ответ двум пьесам — “Бронепоезд 14-69” Вс. Иванова и “Дни Турбинных” М. Булгакова») сохранены в материалах, пришедших в РГАЛИ из Литературного архива ГАУ МВД СССР³.

Почему архив МВД? Дело в том, что искренний партиец и талантливый драматург Александр Завалишин в 1939 году был арестован и расстрелян. Причины этого скрыты в следственном деле писателя.

Сохранились и договора Завалишина с “Недрами”⁴ — например, на первый сборник рассказов, названный без лишних ухищрений “Первый блин”. Напомню, что именно “Недра” приняли к печати и первые повести

Булгакова — “Роковые яйца” и “Дьяволиаду”, Н.С. Ангарский⁵ же пытался провести сквозь цензуру “Собачье сердце”.

Как видим, авторы ходили в Москве по одним и тем же литературным тропинкам, набираясь профессионального опыта, завязывая деловые, издательские и театральные связи.

Среди документов недавно вошедшего в открытое



¹ См. письмо М.А. Булгакова Н.А. Булгаковой-Земской от 26 апреля 1921 г. // *Булгаков М.А. Собр. соч. В 5 т. М.: Худ. лит. 1990. Т. 5. С. 396.*

² См. письмо Завалишина А.И. Орлову Дм. Н. от 30 июня 1934 г. // *Письма Завалишина А.И. Орлову Дм. Н.// РГАЛИ. Ф. 2228. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1 об.*

³ РГАЛИ. Ф. 611. Оп. 2. Ед. хр. 103. Л. 4, 11–12. 12 дек. 1925–31 дек. 1929.

⁴ Альманах “Недра” в лице своего редактора Н.С. Ангарского стремился к сохранению литературы как литературы — избегал идеологических решений, конъюнктурных сочинений. Оттого и просуществовал недолго. Его характеристику см. в кн.: *Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга. 1988. С. 268–270* и др.

⁵ Ангарский (Клестов) Николай Семенович, литературный и общественный деятель.

пользование фонда Г. Д. Деева-Хомяковского есть список членов и кандидатов Всероссийского общества крестьянских писателей за 1927 г.¹. Под номером 485 в него внесен Завалишин, который живет в это время в Звонарском переулке Неглинного проезда.

Список крестьянских писателей поражает. География пишущих действительно охватывает всю страну: Сибирь и Белоруссия, рабочие и студенческие общежития, железнодорожные полустанки и хутора, Страстной бульвар и Большая Ордынка, Марьина Роща и общежитие МГУ, школа курсантов и землеустройственный техникум, Камергерский переулок и город Зиновьевск, лесничество Егорьевского уезда Московской губернии и самаркандский Наркомпрос, техникум трактористов и далекие деревни... Одергимые литературой, сочинительством авторы живут повсюду. Крестьянских писателей, если верить документу, насчитывается к 1927 году 554. И некоторые из них, выходя на стезю писательского труда, озабочились приготовлением новой, лучшей, "специальной" фамилии, любовно выбирая литературный псевдоним: Элладов Г.А., Чертов-Неплюдимый А.К., Львов-Марсианин П.А. и т.п. (Первый свой опус, напомню, Завалишин тоже подписал псевдонимом пышным и красноречивым: Александр изгой Казачий.)

Большинство из них канет в Лету, а у тех, кто останется и будет известен сегодня, по крайней мере одной пьесой (рассказом, стихотворением), с уверенностью можно утверждать, было написано десятикратно больше. Другими словами, помимо литературной одаренности автор должен был обладать трудоспособностью и определенной настойчивостью.

Драматурги входят в одно объединение — МОДПИК, смотрят спектакли, поставленные по пьесам коллег в московских театрах, обсуждают свои и чужие новые сочинения, вынося нелепые-приговоры. Весной 1932 года Завалишин (к тому времени написавший еще три пьесы — "Партбилет", "Фальшивая бумажка", "Стройфронт!") в одном из писем к сестре жены, размышляя о том, как трудно бывает понять женщин, пишет: "Если человечество стремится к облегчению труда во всех отраслях производства и науки, во всех взаимоотношениях, то тут тобой делается все наоборот. Чтоб труднее и сложнее были человеческие взаимоотношения, как в пьесах Афиногенова "Страх" и Киршона "Хлеб". Ну, я не любитель этих "сложных" пьес. Это классический маргарин, от которого калорийности ни со стороны чувства, ни со стороны ума не прибавится"². А в шутливом послании тому же адресату из Кисловодска жалуется, что вокруг кипят романы, причем он в них не котируется, так как победителями

женских сердец становятся "все кавалеры с орденами Красной звезды и евреи", женщин же здесь мало, поэтому он приглашает в Кисловодск, который даже переименовывает во "Флироводск"³. Слог завалишинских писем легок, остроумен, кроме прочего, из писем видно и то, что к этому времени он входит в высокие литературные круги, возможно, видится с Горьким и даже озабочен необходимостью его "политической поддержки". За десять лет, прожитых в Москве, Завалишин стал опытным драматургом, от праздновал победу одной пьесы и познал неуспех другой. Спустя десятилетия стало очевидным, что именно отвергнутый критикой "Партбилет" был его лучшим сочинением.

"Партбилет" появился в 1928 году. Центральный герой пьесы, старый большевик Сорокин, прошедший когда-то катогр и ссылку, теперь занимает пост директора треста. Он приверженец Запада, уверенный, что без его помощи России не организовать свою промышленность, настаивает на заграничном сырье для фабрик и берет на работу "буржуазных специалистов". Кроме того, еще и устраивает в доме салон, покровительствуя молодым музыкантам и поэтам.

Сорокин женат на молодой девушке Тане, внучке царского генерала, которая не может найти себя в новой жизни и мечтает о Европе. Действие пьесы происходит накануне отъезда Сорокина в отпуск, который он привык проводить за границей. Но на фабриках, которые объединяет трест, заканчивается сырье, готовят забастовку рабочие, и Сорокина просят задержаться, чтобы уладить производственные проблемы. Он отказывается, отправляет личного секретаря в райком, чтобы тот уплатил сорокинские партийные взносы, но партбилет изымают, самого Сорокина останавливают у трапа аэроплана, и неизвестно, как теперь повернется его судьба.

По прочтении же пьесы в памяти остаются реплики и монологи не высокого партийца, а его соседа по коммунальной квартире, инвалида Гражданской войны Шайкина да уморительно смешной диалог сторожа и "кульера", затрагивающий вполне серьезные актуальные темы (новый советский ритуал похорон и направленность учрежденческих сокращений). Дар комедиографа безусловен у Завалишина.

После премьеры автор рассказывал:

"Пьеса задумана давно. Тему я взял из речи т. Сталина на Пленуме МК — то место, где он говорил о разложившихся коммунистах, являющихся балластом в партии.

Типы, подобные Сорокину, наблюдаю с 1923 года. Чистка показала много таких Сорокиных, и пьеса в 1928 году была мной написана в течение трех месяцев. Но гораздо больше понадобилось на отдел-

¹ Список членов и кандидатов Всероссийского общества крестьянских писателей // РГАЛИ. Фонд Григория Дмитриевича Деева-Хомяковского. Ф. 1883. Оп. 4. Ед. хр. 93. Л. 18.

² Письмо Завалишина А.И. к Сосуновой А.Н. от 7 апреля 1932 г. // РГАЛИ. Ф. 2228. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 11—11 об.

³ Там же. Л. 13—13 об. Письмо от 15 октября 1933 г.

ку ее. Сначала это была сатирическая, бытовая комедия. В процессе творчества я не удовлетворился своей работой — разложившемуся Сорокину противопоставлял ветерана гражданской войны Шайкина, директора советской выучки Воронина. Сценическое оформление текста потребовало много детальных изменений. Так мною были написаны 9 вариантов”¹.

Тут необходимо отступление.

В конце 1970-х театрovedы, впервые входившие в архивы (полуоткрытые), узнавали, как уродовала цензура сочинения авторов крупных, с “дурной” репутацией нелояльности к советской власти — Булгакова, Платонова, Зощенко, Эрдмана. Но дело обстояло много интереснее. Сегодня можно с уверенностью сказать, что жестко правили абсолютно всех. Это важно, потому что объясняет суть происходящего: не годен любой живой (и уже в силу этого — уникальный, единичный) человек. Редактура выравнивает мысли и чувства, усредняя их и тем самым делая их “ничими”, т.е. не существующими нигде, кроме как в нормативных документах эпохи. Нехороши все — не только “отщепенцы” и “внутренние эмигранты”, но и искренние, страстные приверженцы власти, скажем, Афиногенов либо Киршон, Завалишин и Зиновьев, и, если спуститься еще чуть ниже, пластичные эпигоны вроде Т. Майской, чью “Россию № 2” сняли на следующий после премьеры день. Рамки бесспорного столь узки, что в них невозможно уместиться никому — и все торчащее, вываливающееся за края обрезается.

Сохранились документы, рассказывающие о неустанной редактуре “Списка благоденний” Ю. Олеши, “Дней Турбиных” и “Зойкиной квартиры” М. Булгакова, эрдмановского “Мандата”. Но точно так же свидетельства сообщают о девяти редакциях “Партбилета” А. Завалишина, неоднократно перекроенной Афиногеновым “Лжи”, вариантах “Ржавчины” В. Киршона и А. Успенского, трех переделках пьесы А. Воиновой “На баксир!”, существенных разнотечениях между более ранним и поздним вариантом “Сочувствующего” Ив. Саркизова-Серазини, принципиальном изменении “Любови Яровой” К. Тренева и пр.

Институт советской редактуры, появившийся в годы, когда пьесы писались сочинителями неискушенными и малограмотными, спустя десятилетие обрел устойчивость и продолжал работать. Его функции, цели при этом менялись. Если вначале имелась в виду литературная, стилистическая помощь начинаяющим, то позднее “ошибочные тенденции”, рискованные реплики отыскивались и искоренялись в произведениях профессиональных авторов.

Итак, “Партбилет” задумывался как сатирическая комедия в месяцы расцвета нэпа. “Сегодняшний

день был принят как день, имеющий под собой прочную бытовую основу. Отсюда возникло устремление не только к комедии, но и к сатире... — писал Юр. Соболев”. И задавался вопросом: “Но овладели ли современники тем материалом? Отвечать на это приходится отрицательно. Примеры: <...> весь репертуар театра Сатиры <...> “Шулер” Шкваркина, сатирические претензии которого переключились в приемы старомодного водевиля; “Багровый остров” М. Булгакова, едва ли не претендовавший на “политическую сатиру”, но оказавшийся лишь выражением обиженностей автора на репертуаром...”².

Но “прочная бытовая основа” оказалась не такой уж прочной. К 1928 году, когда Завалишин писал пьесу, нэп был уже на излете. Вместе с ним заканчивались и политические свободы, и возможность общества обсуждать не только действия власти, но и ее персоналии, их расхождения в спорах, правоту или неправоту.

Обстоятельства времени, по-видимому, и сыграли решающую роль в неприятии пьесы и центрального героя, Сорокина. “Нашей драматургии почти никогда не приходится наблюдать, рассматривать и художественно отображать явления окружающего в необходимой для того перспективе, — констатировал критик. — Советский театральный организм <...> общественно вдумываясь в “полуфабрикат” — пьесу, с полным успехом выполняет соц. заказ...”³ С “Партбилетом” Завалишина произошло обратное: автор попытался обдумать проблему “в перспективе”, вместо “пьесы-полуфабриката” предложил завершенную вещь, но именно из-за неспешного обдумывания сюжета “выпал” из идеологической генеральной линии, которая за пять прошедших лет сделала не один поворот. Именно это Завалишину объясняли и на диспутах (в частности, в Клубе металлистов), и со страниц печати.

“Это не парадный диспут и не “шикарный” клуб. В скромном зале [для обсуждения “Партбилета”] собралась повседневная публика, преимущественно молодежь. <...> Наша политическая обстановка, — говорит т. Козловский, — быстро меняется. То, что было год тому назад, теперь, пожалуй, звучит отдаленно. Раньше мы были заняты чисткой партийных рядов, сейчас чистка закончена, в центре внимания — коллективизация, уничтожение кулачества как класса. “Партбилет” созвучен минувшему моменту...”⁴ О том, что пьеса Завалишина устарела, писали и другие рецензенты, датируя “отошедшие в прошлое” события двух-трехлетней давностью. Т.е. речь шла лишь об изменении линии партии и свежих идеологических кампаниях, а не о художественном произведении, чья ценность вовсе не в отображении тех или иных партийных веяний. Судя же по негодящим интонациям кри-

¹ ЭЛИ. Рабочий зритель о “Партбилете”: Диспут в клубе металлистов им. Загорского // Лит. газ. 1930, 7 апреля.

² Соболев Юр. К большой теме // Лит. газ. 1929, 7 мая.

³ Ярополк Вл. Рыцари авторских ремарок // РАБИС. 1930, № 12. С. 3.

⁴ ЭЛИ. Рабочий зритель о “Партбилете”

тики, спектакль резонирует с общественными умонастроениями.

Постановщик пьесы режиссер В.Ф. Федоров говорит журналисту 29 ноября 1929 года (за месяц до премьеры): “К работе над “Партбилетом” театр подошел с чрезвычайной осторожностью. Пьеса имеет почти годовое дискуссионное обсуждение среди партийных и рабочих кругов. Та редакция, которая осуществляется на сцене театра Революции, является редакцией, выправленной на основе всех материалов, которые были получены от упомянутых выше дискуссий.

“Партбилет” решается как спектакль политический. Упор делается на обнажении политической остроты темы¹.

Но “Партбилет” не попадает “в тон”, притом что премьерный показ был назначен на 21 декабря — день рождения Сталина, т.е. в надежде на шумный успех.

“Пьеса Завалишина относится еще к тому “первобытному” периоду советской драматургии, когда она делалась руками Ромашова и Файко. <...> Сейчас мы отошли далеко вперед от этих беззаботных авантюристических психологических упражнений, и возврат к ним кажется уже совершенно недопустимым”, — гневается критик².

Отчего “недопустимым”?

“Если принять всерьез грустную историю разложения старого партийца <...> в поведении которого в конце концов проявляет себя меньшевистское нутро, то из этого можно сделать два вывода: либо мы имеем дело с явлением типическим в рядах старой гвардии, и тогда пьеса является совершенно нелепой, клеветнической и бессмысленной; либо перед нами авантюрист, бывший меньшевик, карьерист <...> и тогда перед нами явление случайное, единичное, не типическое и, следовательно, недостойное обобщения...”³, заканчивает мысль Б. Розенцвейг. (Выделено автором. — В.Г.)

Видимо, именно в этом дело. От центрального героя, высокого партийного сановника, ставшего директором треста и не сумевшего оставаться энтузиастом конструктивного периода, до выразительной галереи партийных активистов — комсомольца-начетчика Шурки, косноязычного пьяницы, секретаря фабричного партколлектива Ларечкина и председателя районной контрольной комиссии РКП(б) с говорящей фамилией Глухарь — партийная среда была передана точно. Но автор смеялся над теми, кого высмеивал уже было нельзя. Смех покидал любые общественные трибуны, комедии начинали казаться подозрительными, пародии уходили в подполье.

“Такого тревожного театрального сезона не было за все годы революции. Нынешний театральный

сезон — сезон неудач, — констатирует критик. — Эти неудачи знаменуют собой некий “кризис” в искусстве, кризис несоответствия. Здесь простое несоответствие между театром, который робко пытается “отразить” эпоху, и эпохой, которая неотразима в своей “театральности”⁴. Формула “эпохи, не могущей быть претворенной театрально”, поразительна. Что за ней скрывается?

В эти месяцы тревожно было не только театрам. Переламывалось время. Рубеж 1920—1930-х отмечен гонением на “высоколобых” интеллектуалов — на профессионалов. В центр общественной жизни выдвигались дилетанты. Один и тот же процесс касался и литературы, и музыки, и живописи, и театрального искусства: “непонятное” отвергалось, изощренная форма рассматривалась как идеологический выпад. С этим связана, представляется, и кампания борьбы с формализмом, т.е. высоким профессионализмом в любой области искусства. Раскулачивание в деревне и коллективизация писателей в городах — явления,казалось бы, совершенно ничем не связанные, далеко отстоящие друг от друга, на деле были проявлением одного и того же: уничтожением частного капитала как причины независимости индивида от государства. В первом случае земли как капитала вещественного, реального, в другом — профессионализма как капитала символического.

Субъективный индивидуализм как неотъемлемое качество художника, т. е. по сути, его способность принимать самостоятельные решения, тесно связанная с профессионализмом, теперь неприемлемы.

В 1929 году сняты булгаковские “Дни Турбиных”, запрещен “Самоубийца” Эрдмана, энергично перекраивается “Список благоденний” Олеши и пр. Павел Марков в театральном обзоре “Сезон 1929—1930 года”, отмечая наметившееся было значительное тематическое расширение репертуара, писал: “Вопрос революционизирующего значения театра — умение потрясти зрителя <...> ответить на его недоумения и растущие внутренние вопросы, думать над современностью — дело текущего сезона”⁵. Но на “растущие внутренние вопросы” театр уже отвечать не мог, и марковская статья впервые была опубликована лишь спустя полвека.

Из сатирической бытовой комедии “Партбилет” совместными усилиями автора и театра превращается в трагикомедию, центральному герою переписывают политическую биографию: из старого партийца он превращается в бывшего меньшевика. Теперь, правда, концы не сходятся с концами, что замечают многие.

“Театр Революции работал над пьесой Завалиши-

¹ “Партбилет” в театре Революции. Беседа с постановщиком В.Ф. Федоровым. Машинопись без указания источника. Библ. каб. Научной библиотеки СТД РФ.

² Розенцвейг Б. “Партбилет”. Театр Революции // Комс. правда. 1930, 5 марта.

³ Там же.

⁴ Вл. Швейцер. Стройка. Л., 1930. № 2.

⁵ Марков П.А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. С. 399.

на “Партбилет” почти весь текущий сезон. В пьесу был внесен ряд поправок, дополнений, перестановок, которые в конечном итоге существенно изменили первоначальный замысел автора, — писал критик, скрывшийся под псевдонимом. — Пьеса в том виде, в каком она была принята к постановке, давала повод для неправильных выводов и обобщений. Но такова была органическая природа пьесы. Лишенная этой своей природы, пьеса неизбежно приобрела много недомолвок, неясностей, и вся идея спектакля перенеслась в иную плоскость”. У автора Сорокин “был ответственный хозяйственник, старый партиец, который <...> оторвался от рабочей массы <...> омешанился и загнил в своем быту. <...> Автор хотел показать, как живительный поток революции хлещет через головы отдельных переродившихся партийцев. <...> Первоначальный рисунок центральной фигуры был *некарактерен, идеологически неприемлем*, между тем именно в нем, в Сорокине, по существу, заключалась идея пьесы. <...>

Спектакль Сорокин предстал перед нами с новым внутренним содержанием. Это — бывший меньшевик, временно сработавшийся с пролетарской революцией. На сложном ее повороте он потерял революционную перспективу и вернулся в исходное положение. Но <...> во всей этой “сорокинской истории” ничего поучительного нет¹.

Все равно “Партбилет” раздраженно ругают, и он быстро исчезает из репертуара Театра Революции. В Ленинграде же вокруг спектакля разыгрывается скандал.

“Аншлаги Народного Дома широко вещают: 19, 20, 21, 22 — премьера “Партбилет”. Но... премьера не состоится. Ленинградский областной совет по делам искусств и литературы постановил: снять постановку пьесы “Партбилет”, — грозно сообщают критик. — Пьеса Завалишина снята как “от начала до конца тенденциозная и классово-враждебная по существу”.

О чем она говорит?

О том, как якобы сбываются меньшевистские пророчества касательно перерождения партийного руководства.

Старый большевик, прошедший долгий и тернистый путь подполья, катоги и ссылки, согласно Завалишину, представлен в образе рыцаря “красивой жизни”. <...> Он разложил трест, он спит, когда на фабрике его дожидаются рабочие, он безобразно пьяничествует, и все это подтверждает примерно следующей буржуазной философией: “Мы дрались. Мы победили... Ура! Ура!. А дальше —

желаю пожить для себя”.

Ему вторит другой “подпольщик”, “красный директор” — балбес и пьяница с гармошкой, который тянет песню одиночки <...> между двумя бокалами “не горячего чая фирмы Моссельпром или “Новая Бавария”... <...> Их окружают “золотые” юнцы из комсомола, доморошенные Дон Жуаны из числа управделов (так! — В. Г.), врачи и шкурники, фокстротчики и мещане.

Гавайская гитара постоянно аккомпанирует завалишинскому изложению партийного быта. Гавайская гитара и цыганская грусть!

Все это видят и не замечает контрольная комиссия, фамилию председателя которой автор выбрал, видимо, не случайно: *Глухарь*. Так называемые “положительные партийцы” — сиречь бездушные и бессловесные манекены, заучившие десять циркуляров и выкладывающие свое проциркуляренное мировоззрение в бесстрастных каменных диалогах. <...> *Более отвратительного и пахучего поклена на партию, на ее передовые кадры рабочий зрителю не видел*. Если общественность единодушно дралась против булгаковской контрреволюции, против “Дней Турбинных” и “Бега”, то несомненно, что не менее, *a неизмеримо более резкий отпор должна встретить пьеса, переводящая на язык социальных образов лексическую меньшевистскую клевету о “неизбежном перерождении партийных кадров”*. <...>

Главрепертком, оказывается, разрешил к постановке пьесу “Партбилет”, мало сказать, разрешил — рекомендовал. <...>

Рафалович² <...> на просмотре <...> забил отбой и предложил снять пьесу, путанно объясняя это тем, что “хорошие артисты играют отрицательные типы и своей игрой создают отрицательную реакцию”(!)³.

“Партбилет” пошел гулять по СССР. Его берутся ставить в многочисленных театрах. <...> Могут сказать, что ведь нам нужны проблемные пьесы, пьесы дискуссионные. Правильно! Но к “Партбилету” <...> это никакого отношения не имеет. Ибо *ни один советский театр не может дискуссировать по классово-враждебным документам* <...> равно как не может считать правильно поставленными “проблемами” ту клевету, которую разносят о нас наши враги⁴. (Выделено автором. — В. Г.)

“Пахучий поклен на партию” — это примерно та же лексика, которая использовалась театральными рецензентами при оценке пьес Булгакова. Отметим, что имена Завалишина и Булгакова поставлены рядом, в их творчестве видят одну и ту же тен-

¹ ГЕ КА. “Партбилет” в театре Революции // Лит. газ. 1930, 17 марта.

² Рафалович Василий Евгеньевич, партийный функционер, главный редактор журнала “Рабочий и театр”, в это время был одновременно руководителем ленинградского Реперткома и заведующим Репертуарной частью Госнардома.

³ В спектакле были заняты: в главной роли Сорокина — Зубов, Глухарь — Лишин, Шайкин — Дм. Орлов, Ниточкин — Белокуров, Крымов — Гнедочкин, Крымова — Тер-Осипян, Авдотья Ивановна — Васильева, Таня — Шереметьева, Ларечкин — Щагин, Воронин — Музалевский, Комсомолка — Шурупова, Горский — Бахарев, личн. Секретарь — Рутштейн.

⁴ Адамович О. Почему снят “Партбилет”? Меньшевистская клевета на ленинскую гвардию. Главрепертком искривляет классовую линию // Ленинградская правда. 1929, 19 декабря.

денцию. К концу 1920-х на репертуар профессио-нальных драматических театров начинает оказы-вать вполне реальное и существенное воздействие обострение политической борьбы в верхах (сме-щен недавний покровитель искусств Л. Троцкий, вскоре придет очередь А. Зиновьева, Н. Бухарина). Энтузиастическая готовность драматургов откли-ваться на все кампании, проводимые партией, сыграет с ними злую шутку. И чем включеннее тематика пьесы в злобу дня, чем ближе автор к эпи-центру актуальных политических событий — тем выше его шанс исчезнуть не только из театральных афиш, но и из жизни.

Еще одна важная тема этой газетной статьи — дис-куссионность пьесы. Публичные споры вокруг острых премьер еще идут, но их время заканчивается. Прямо сказать об этом, по-видимому, нель-зя, и критику прибегать к демагогиче-ским оборотам. “Нельзя считать “проблемами” клевету...” Но как отличить одно от другого?

Темы готовящихся рабочих забастовок и разложе-ния партийной верхушки уступали место безгра-ничному энтузиазму персонажей погодинских пьес, воспеванию чекистских воспитательных воз-можностей, шпионским страстиам. На страницах газет и журналов побеждало утверждение “новых людей” — пролетариев (а театральные рецензенты в связи с “Партбилетом” писали, что сцены рабо-чих собраний вялы, скучны и неубедительны). “Старые” — стушевывались в реальности и поки-дали сцену. “Что касается интеллигентов, то хва-тит их раздувать до таких неслыханных размеров, как это было до сих пор, — предлагает критик. — Это раздувание есть тоже неизжитая интеллигент-шина. <...> Из-за внимания к старому интелли-генту остаются за бортом те герои, которые имеют пре-имущественное право на то, чтобы их показа-ли: рабочие, колхозники, командиры”¹.

Громкий скандал со снятием “Партбилета” в Ле-нинграде, конечно, мгновенно долетел до Моск-вы, где спектакль еще не вышел, и постановщику вместе с автором пришлось отстаивать свою пози-цию.

“Пьеса написана по заказу театра. <...> Основным подлинным и окончательным текстом пьесы дол-жен считаться театральный текст. Ленинградский театр принял к постановке текст первоначального варианта — и политическая трактовка была совер-шенно иная”, — утверждал директор театра И.С. Зубцов (бывший еще и сорежиссером постановки)

в беседе с журналистом². Дочь режиссера В.Ф. Федорова, вспоминая о спектакле, писала:

“С “Партбилетом” все было неясно с самого нача-ла и до конца; неясно, кто его проталкивал, а кто задерживал. В Ленинграде даже запретили его пре-мьеру, которая была назначена на 19 декабря 1929 г. (спектакль ставил режиссер В.<В>. Люце, ученик Мейерхольда). <...>

Отец был против выбора пьесы... Литературных достоинств в этой пьесе он не видел, а ее прямая политическая тенденция тоже не привлекала его. <...> Крупный партийный работник, который под влиянием своей молодой жены-мещанки перерождается тоже в мещанина. <...> Хуже всего было то, что пьеса Завалишина имела конкретную, лич-ную направленность: она была написана так, что зритель мог легко угадать прототипы главных дей-ствующих лиц — это были народный Комиссар просвещения А.В. Луначарский и его молодая жена актриса Н.А. Розенель...”³

Фигура Луначарского и впрямь была дана узнавае-мой. Корней Чуковский, который осенью 1918 года виделся с Луначарским чуть не ежедневно, за-писывал в дневнике: “Он лоснится от самодоволь-ства. Услужить кому-нб., сделать одолжение — для него ничего приятнее! Он мерещится себе как некое всесильное благостное существо — истошаю-щее на всех благодать: — Пожалуйста, не угодно ли, будьте любезны, — и пишет рекомендательные письма ко всем, к кому угодно — и на каждом лихо подмахивает: Луначарский. Страшно любит свою подпись, так и тянется к бумаге, как бы подписать. <...> Публика <...> так и прет к нему в двери, — и артисты Имп. театров, и бывш. эмигранты, и про-жектеры, и срыватели легкой деньги, и милые по-эты из народа, и чиновники...”⁴

И тем не менее в пьесе дело было вовсе не в легко опознаваемых прототипах. В 1920-е годы подобные прозрачные сценические отсылки не были чем-то вон из ряда выдающимся: так, “вся Моск-ва” знала, что в ромашовском “Воздушном пиро-ге” высмеивалось семейство Бриков, Лиля и Осип; Маяковский вставлял фамилию Булгакова в прямо звучащую со сцены уничтожительную реплику ге-роя; сам Булгаков в ранней редакции “Зойкиной квартиры” давал смешную сравнительную харак-теристику различных типов чиновников, тоже упоминая фамилию Луначарского, и т.д.⁵ Тип, представленный Завалишиным (Сорокин), был не

¹ Юзовский Ю. Эволюция интеллигентской темы // Юзовский Ю. О театре и драме. В 2 т. М.: Искусство. 1982. Т.1 С. 98.

² Постановка “Партбилета” закончена. Из беседы с директором театра И.С. Зубцовым // Лит. газ. 1930, 24 февраля.

³ Федорова Е.В. Повесть о счастливом человеке. М.: “Ключ”. 1997. С. 141—142.

⁴ Чуковский К. Дневник. В 2 т. М.: Современный писатель. 1997. Т. 1. 1901—1929. С. 89.

⁵ В ранней редакции пьесы “Зойкина квартира”, вышедшей к публике в 1926 году, в квартире Зойки появлялись сотрудники московского МУРа — Пеструхин, Ванечка и Толстяк, загrimированные под комиссию из Наркомпроса. Ванечка, снимая бороду и очки, возмущался: “Натереть ему морду этой бородой! Борода должна внушать доверие. Я ему говорю: давай наркомпросовскую бородку — лопаткой, под Главполитпросвет, а он сует экономическую жизнь, спецовскую. <...> Хорошо попали на горячинку, а придет опытный глаз, скажет — нет, это не луначарская эспаньолка”. (Булгаков М.А. Зойкина квартира. Неполный экземпляр // Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. Л.: Искусство. 1989. С. 388.)

только известным, но даже и стертым, примелькавшимся. Не так важно, с Луначарского он писан или нет. Более важна та интонация, с которой дан персонаж: не обличающая, не без сочувствия к герою — и неожиданно открытый финал. Сорокин не каётся, не произносит монологов, но его и не арестовывают, т.е. проблема не разрешается в пространстве пьесы, как это принято в те годы. Нарушенный порядок должен был быть восстановлен. Растерянность героя, как кажется, связана с некоторой растерянностью автора.

“И театр в целом, и актеры не сумели вдохновиться этой вещью, не сумели подняться выше уровня средней, ничем не примечательной, будничной, проходной постановки”¹, — писал критик. Но эпитетов, настаивающих на заурядности пьесы, слишком много, их существо чрезмерно. Да и печатных откликов многовато для того, чтобы утверждать, что спектакль остался незамеченным.

Острая пьеса, уверенная режиссура (напомню, что Федоров был учеником Мейерхольда), “удачная конструкция” И. Шлепянова, музыкальное оформление талантливого Н.Н. Попова, мастерство актеров (“Превосходны фигуры большевиков — Глухарь, Воронин... Орлов в роли Шайкина дает образ большой художественной силы”, — свидетельствовали рецензенты) — все элементы сценического зрелища, скорее, обещали успех.

Объяснения замысел спектакля, режиссер рассказывал: “В плане формальном — мы пытаемся реализовать построение “сценических наплывов”, аналогичных наплывам кино...”

Музыка “имеет своим заданием не усиление отдельных сцен в плане эмоциональном, а характеристику этих сцен в плане отношения театра к происходящему. <...>

Все 26 сцен пьесы проходят без единого, даже секундного антракта”².

Культурная история пьесы, ее репутация у современников, как правило, определяющая ее дальнейшую судьбу, зависит от двух вещей: театра, который выводил ее в свет, и оценки критики (хотя далеко не всегда характеристикам художественной либо историко-культурной ценности сценического феномена можно всецело доверять). Решающую роль в судьбе пьесы играет ее постановка, предъявление публике. Уверена, что без спектакля Тайрова драматург Вишневский не приобрел бы такой известности. Его “Оптимистической трагедии” суждено было стать классикой не столько драматургии, сколько театра. Вполне рядовая пьеса Файко “Учитель Бубус”, послужив основой нашумевшего спектакля Мейерхольда, сделала драматургу имя. Если бы “Турбины” не были лучшим спектаклем Художественного театра, выдержавшего около 1000 представлений, — кто знает, как сложилась

бы дальнейшая судьба театрального писателя. Театр Революции, обладавший значительными актерскими силами, тем не менее на рубеже 1920—1930-х не был в центре внимания театральной Москвы.

“Именно теперь этот театр испытывает несомненный кризис. Постановка “Партбилета” — лучшее тому доказательство. Упорно и долго, с мучительными срывами стремился театр овладеть этой сомнительной пьесой. <...> Налет выдуманной и вымученной интеллигентской проблемы лежит на всем спектакле. <...> Трагедия оторвавшегося Сорокина грозит вырасти в трагедию оторвавшегося театра”³. Вновь употреблены те же эпитеты, что сопровождали и драматургию Булгакова, Олешки и Эрдмана: “сомнительная, ненужная пьеса”, схожи упреки в никому не нужной “интеллигентщине”.

Для окончательного вывода, был ли “Партбилет” спектаклем, привлекшим интерес публики либо нет, неоценимым аргументом могли бы стать сводки по продаже театральных билетов, заполняемости зала. Только эти неоспоримо “материальные” свидетельства зрительской поддержки могут поставить точку в наших рассуждениях об общественном успехе “Партбилета” в Театре Революции. “Пьесу не могут спасти <...> сатирические пополнения автора. Шайкин <...> дан Д. Орловым в плане зощенковских героев. А ведь эта чудаковатая фигура является положительной”, — заметил критик⁴.

Этот новый для сцены характер стал настоящим художественным открытием драматурга.

Инвалид Гражданской войны, психически не совсем здоровый жилец коммунальной квартиры, соседствующий с Сорокиным, проходит через всю пьесу, и ее самые яркие эпизоды связаны не столько с партийными спорами и производственными баталиями, сколько с выходами Шайкина да поразительно смешным (что не отменяет серьезности обсуждаемых героями тем) диалогом “кульера” и “партийного” сторожа. Неписанная, но от того ничуть не менее устойчивая иерархичность советской пьесы, где коммунист и директор треста заведомо важнее чудаковатого пенсионера либо курьера, исподволь нарушаются Завалишиным, демонстрирующим наблюдательность, чуткое ухо, “поставленный” глаз.

Пародия, изгоняемая из актуальной отечественной литературы как самостоятельный жанр, строящаяся на иронии, т.е. сильнейшем субъективистском приеме, отыскивает себе место в фигурах периферии сюжета.

Шайкин, безусловно, самый активный, сложно выстроенный персонаж. Его наивность оттеняет pragmatism окружающих, наблюдательность про-

¹ Розенцевиг Б. “Партбилет”...

² “Партбилет” в Театре Революции. Беседа с постановщиком В.Ф. Федоровым. Машинопись без указания источника. Библ. каб. Научной библиотеки СТД РФ.

³ Загорский М. Театр Революции теряет темпы // РАБИС. 1930, № 12. С. 13.

⁴ Оружейников Н. “Партбилет” (Театр Революции) // Вечерняя Москва. 1930, 3 марта.

воцирует события сюжета, душевная ограниченность обескураживает. Даже когда, по сути, он пытается прибегнуть к шантажу, это оставляет впечатление не корыстного расчета, а, скорее, простодушного стремления добиться, чтобы лишний раз выслушали дорогой его сердцу мемуар. Он не хищник, в нем нет агрессии и злобы, и воспринимается Шайкин скорее как персонаж экзотический, "торчащий", выпадающий из ряда в конце 1920-х годов.

Парадоксальный правдоискатель-шантажист Шайкин — тип трагикомического героя, чьи физические и душевые увечья, ставящие характер на грань нормального, соединены с глубокой, порой фанатической верой в адекватность собственных представлений о реальности.

У него "легкое просквозено", "шрам на голове", полученный под Одессой, "рубец от раны" на животе — памятка о боях в Армавире. Вся топонимика сражений Гражданской войны запечатлена на его теле.

Ш а й к и н (*поднимает подол рубахи*). А вот тут Врангель..."

Израненный в боях инвалид становится мемуаристом. Неустанно преследуя окружающих предложением прочитать вслух воспоминания, он то и дело разворачивает карту: "Географическую <...> Я сам ее составил. Здесь вот обозначены красными точками те места, где я бывал на фронтах. <...> Взгляните: вся карта усеяна красными точками... От Архангельска до Одессы, потом идет к Владивостоку..."

Карта, усеянная красными точками, то есть тифозная, "болеющая" карта призвана сделать неопровергимыми сочинения мемуариста-графомана, подтверждая подлинность его воспоминаний демонстрацией "документа".

Шайкин знает, что жена сановного старого большевика Сорокина изменяет мужу, и незадачливый любовник, молодой парень Шурка, чтобы задобрить Шайкина, вынужден вновь и вновь слушать его "воспоминания": "...моя жизнь с самого детства по этой вот карте. (*Развертывает карту*.) С трех лет я жил уж вот здесь (*показывает на карту*) в батраках у толстопузого кулака... И то и дело меня этот кулак бил. Утром бил, в обед бил, к вечеру опять бил... Бывало, и ночью проснется — почешет свое толстопузое брюхо и снова начинает бить мое детское тело <...> Бьет и приговаривает: "Я выпью из тебя всю твою кровь до капельки..." . Шурка, в сотый раз выслушивающий псевдовоспоминания соседа, с любопытством спрашивает: "Для чего ты это врешь?"

Но Шайкин вовсе не примитивно "врет", преследуя некую корыстную цель. Герой, как умеет и считает правильным, "оформляет" действительность по предложенному трафарету, простодушно выдавая лубочность и фальшив образца. Претворяя свои "воспоминания" в текст, приближенный к многократно читанным (слышанным), и читая его на публике, он по-писательски шлифует мемуар. Настоящая географическая карта соединена с отчет-

ливо пародийным словесным сообщением, аккумулирующим расхожие клише антикулацкой пропаганды: "толстопузый кулак", с патологической регулярностью истязающий трехлетнего ребенка — утром, в обед и к вечеру, даже просыпающийся ночью, чтобы бить его "детское тело". Повествователь усугубляет "ужасность" будто бы происходившего с ним, давая злодею реплику о том, что он выпьет из ребенка "всю кровь до капельки".

Разворачивая устойчивую метафору "кулака-кровопийцы", автор обнажает ее несообразность, выявляя неуклюжу литературу общепринятого образа. Высмеивание подобных идеологических клише небезобидно, так как ставит под сомнение истинность утвержденного мемуарного канона. Обнародуя свежесозданный "мемуар", Шайкин запечатлевает недавнюю "большую" историю в формах субъективного восприятия, рассказывает об истинных причинах того или иного революционного события, какими они видятся повествователю, вспоминает реальные детали сражения и пр. Яркий пример "перевода" живого и реального воспоминания на новояз 1920-х годов дает монолог Шайкина:

"А я, понимаешь, присутствовал на всех боях и сражениях <...> И вот, понимаешь, спим однажды в хате... вдруг трах-тарах... Понимаешь, у самого окошка... Вот я тут, в воспоминаниях, слегка коснулся, понимаешь, и отметил, как наша красная дивизия вся [в]сполошилась... Вот... (*Читает*.) "Ночь была мрачная, недремлющий враг подползал к нам, как гидра контрреволюции, чтоб задушить в своей пасти капитализма наши рабоче-крестьянские ряды стальных бойцов..." .

Понятное человеческое воспоминание о том, как ночью спящего разбудил грохот, в письменной речи превращается в какофоническое соединение несочетаемых клише: "враг подползал как гидра...", причем что именно произошло, остается неизвестным (последовало ли за шумом "героическое сражение", либо это была некая случайность). На наших глазах рождается новый язык, и мы присутствуем при обнажении работы старательного, но неумелого "переводчика".

Рассказ же Шайкина о том, как он собственноручно отнял шапку у Махно, настоящая жемчужина устной мемуаристики. Это классический апокриф, байка, один из сюжетов лубочной литературы вроде современной истории Еруслана Лазаревича и Бовы Королевича.

В монологе героя налицо все элементы сказочного повествования: и кража у Махно (разбойника) его важнейшего атрибута — мохнатой шапки (по аналогии со сказочными реалиями, "волшебной вешью", в которой, по-видимому, скрыта сила героя); и личное присутствие легендарного народного героя (Котовского); и невнятность повествования мифотворца, детали которого расплываются в мареве фантазии рассказчика; и то, что Шайкин был "ранен до смерти", но чудесным образом выздоровел; и выразительные гиперболы участия

полководца в судьбе простого бойца: личный экипаж Котовского, его вестовой, “все подушки” целой дивизии и даже неожиданно появляющиеся в повествовании городское “шоссе”, по которому с почестями везут раненого героя.

Шайкин играет роль травестийного двойника Сорокина. “В классической форме трикстер — близнец культурного героя, отчетливо ему противопоставленный не как бессознательное начало сознательному, а больше как глупый, наивный или злоказненный. <...> Архетипическая фигура мифологического плута-озорника собирает целый набор отклонений от нормы, ее перевертывания, осмеяния (может быть, в порядке “отдушины”), так что фигура архаического “шута” мыслится только в соотношении с нормой. Это и есть архетипическая оппозиция близнечного мифа об умном культурном герое и его глупом или злом <...> брате”¹.

Содержательная же функция героя данного типа ведет к принципиальным формальным следствиям: в драматургической поэтике дается расслоение реальностей, возможным становится предъявить (обнародовать) субъективную точку зрения того или иного героя. С исчезновением фигур подобного рода позднее уничтожится социальный “клей”, соединяющий официозные схемы “большой” истории — и “малой” истории частного человека. Именно этот персонаж натолкнул меня на мысль о роли комических персонажей как “превращенных” шутов, которых в отечественной драматургии 1920-х годов отыскалось немало. Похоже, что и автор отдавал себе отчет в новаторской сущности своего героя. Во всяком случае, в фонде артиста Дм. Орлова, сыгравшего Шайкина в спектакле Театра Революции, хранится авторская “Характеристика роли Шайкина из пьесы “Партибилет”. Документ настолько интересен, что его стоит привести с минимальными купюрами.

“Линии построения сценического образа.

I. Прошлое и настоящее.

<...> мы должны рассматривать Шайкина как выхodka из крестьянской среды. Это однако же вовсе не должно означать, что Шайкину свойственна крестьянская психология. Шайкин был, очевидно, безземельным крестьянином, батраком, и поэтому он ближе к психологии города, чем деревни. Безземельность послужила, очевидно, основным стимулом побуждения к бродяжничеству, а последнее, в свою очередь, вовлекло Шайкина в очень активную работу в период гражданской войны. Воевал он не только по убеждению, но и по склонности. Одиссее гражданской войны у Шайкина предшествовала война империалистическая. Естественно, что эти две войны отразились в психике Шайкина таким образом, что его интеллектуаль-

ное развитие затормозилось — и остановилось на том уровне, на котором его застигла первая из пережитых им войн — война империалистическая. Шайкин никогда, очевидно, не занимал командных должностей, он был рядовым участником войны, который более или менее удачно сумел вылезти целым и вступить в период мирного строительства. В пьесу Шайкин вступает не как <...> боец, а как “жилец”. Он приходит в пьесу с исковерканным военными лишениями организмом, но с той же психикой, какая у него была в период активного участия в войне. < ...> Очевидно, он живет на пенсию, которую получает за прежние боевые заслуги.

Что оказало решительное влияние на Шайкина? Какая из войн? Конечно, главным образом война гражданская, ее лозунги, ее призывы, ее был до известной степени воспитали Шайкина и послужили причиной к писанию “мемуаров”, когда Шайкин обнаружил в своей жизни большой досуг. <...> Шайкин живет бедно <...> нуждаясь, но не огорчаясь от этого, ибо потребности его скромны.

II. Характер.

Основная черта характера Шайкина, которая определила и его социальную природу, и судьбу — это необычайная *энергетическая насыщенность*. Шайкин обладает необычайно подвижным и беспокойным характером: он *любознательен и любопытен*. Эта черта в соединении с малоразвитым интеллектом обусловливает ту комическую функцию, которую он несет в пьесе.

То, что он интеллектуально слабо развит, *мало-культурен* и несколько *вульгарен*, вовсе не значит, что он неумен. Трюк в построении психической природы Шайкина заключается в том, что автором даны все предпосылки для построения характера человека глупого, <...> между тем поступки и рассуждения Шайкина есть типичный образец рассуждений путем “ассоциаций по сходству”, которым характеризуется развитая в мозговом отношении личность². <...>

Шайкин все время ассоциирует по сходству. Природный ум <...> в связи с присущей ему *прямолинейностью*, безусловной *честностью* и *бескорыстностью* делает его чрезвычайно неудобным для окружающих.. По первому взгляду Шайкин кажется наивным, но это только кажется, все его шаги чрезвычайно логичны и продиктованы рассудком, а кажущаяся эксцентричность их есть результат своеобразного сочетания положительных свойств его характера и организации рассудочных его способностей.

Война не прошла Шайкину даром и отразилась на его психике. Она стала его идеей-фикс. Мемуары бездарны и не нужны, и тем не менее они составляют его главную страсть. <...> Эту *маньякальность* Шайкина следует иметь в виду.

¹ Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 113.

² Далее в тексте следуют полторы печатных страницы цитат из книги Лестера Джемсона “Очерки марксистской психологии”. М., 1924. С. 124—131.

III. Поведение.

“Ты почему за всеми следишь?” — спрашивает Шурка Ниточкин Шайкина. Это и есть основная черта поведения Шайкина. Шайкин не следит: он просто наблюдает жизнь и делает выводы. На это его толкают отнюдь не своекорыстные и неуважительные побуждения, а побуждения самого честного порядка. <...> Шайкину до всего дела, он всюду сует свой нос. Его появления безмолвны и неожиданы.

В движениях Шайкин быстр, стремителен. Стремителен настолько, что прежде чем кто-либо успеет его удержать от какого-либо поступка, он уже успеет его осуществить.

Разговор его так же быстр и стремителен, как и движения, принимая порой характер некоторой конспиративности.

И, наконец, его маниакальность начинает сквозить во всех сценах, где дело касается мемуаров. Тут Шайкин становится своеобразным “Мабузо”¹, он не дает вздохнуть своей жертве, действуя, как удав, готовящийся заглотать добычу, и собеседнику нужно большое усилие воли, чтобы избавиться от его воспоминаний.

Мемуары читает он чрезвычайно торжественно и почему-то в условной манере французского трагического актера. Этот прием читки должен входить в резкий конфликт с его внешностью и усиливать общий комический эффект.

Одет Шайкин во что пришлось, но достаточно небрежно. Дома полуодет, на улице же и вне дома ходит в потертой шинели. <...> Таков в общих чертах облик Шайкина².

Здесь же карандашом набросаны элементы сценического костюма героя: “Тельник цветной (или белый), <...> руки голые. <...> ходит просто в чулках <...> Термометр и часы (вечная боязнь температуры)... Человек имеет при себе в кармане молоток, какие-нибудь плоскозубцы что ли, и все время что-то поправляет — наводит порядки <...> Человек появляется всегда незаметно. Привычка слежки”³.

Среди рецензентов мало кто обратил специальное внимание на этого странного героя, созданного “на полях” политической пьесы, хотя из упоминаний видно, что образ запомнился (“Орлов дает образ большой художественной силы”⁴).

Автор пытался опубликовать свое сочинение. Сохранился нетривиальный отзыв рецензента Б. Алперса, получившего пьесу Завалишина для ав-

торитетного заключения:

“Пьеса представлена в двух вариантах. Эти варианты разнятся между собой по политической остроте текста. По-видимому, 2-ой вариант является результатом переработки авторов (так! — В. Г.) по заданию Главреперкома.

По своей теме “Партбилет” — разложенческая пьеса. Автор показывает старого партийца, сидящего на хозяйственной работе и под влиянием окружающих людей из мелкобуржуазной мещанской среды начинает терять классовое чутье и разлагается. Пьеса заканчивается тем, что его исключают из партии.

Пьеса сделана небесталанно, но чрезвычайно устарела. По существу, это вариант ромашовского “Воздушного пирога”. Ряд образов сделан в ней остро, с более или менее детально разработанными характеристиками. Крепко построена и драматическая интрига.

Но все же эти достоинства пьесы не дают возможности игнорировать ее устарелости. Тема, так как ее ставит автор, звучала в определенных условиях лет пять тому назад, сейчас же она политически неверна и пьеса могла бы принести вред, если бы она была поставлена.

По этим соображениям считаю, что пьесу печатать не следует”, — читаем на 11-й странице документа.

Но если перевернуть страницу, на следующей перед читателем предстанет другой вывод: “Недостаток пьесы — малая разработанность образов. Большинство из них намечено интересно, но дано не в достаточно блеклом рисунке (так! — В. Г.) Несколько рыхла пьеса и по композиции.

Но при этих недостатках пьеса все же представляет собой хорошее по качеству литературное сценическое произведение. Ее следует принять к печати”⁵.

В результате пьеса напечатана не была.

После снятия “Партбилета” Завалишин пишет производственную пьесу “Стройфронт!”, посвященную строительству Магнитки, не оставляя дальнейших театральных планов. Продолжает дружить с Дм. Орловым, воплотившим его Шайкина. В одном из писем к нему 1934 года из Коктебеля сообщает, что “не живет, а только дышит” и надеется, что “блеск и синева моря пробудит во мне мои прежние искристые, засохшие теперь источники веселья, жизнерадостности”⁶.

До ареста и расстрела остается пять лет.

¹ Персонаж детективного романа “Доктор Мабузо” Н. Жака (Пг., 1923) и ряда фильмов с его участием.

² Завалишин А. Характеристика роли Шайкина из пьесы “Партбилет”// РГАЛИ. Фонд Орлова Дм. Н. Ф. 2216. Оп. 1. Ед. хр. 7. 1930 г. 6пп.

³ Орлов Дм. Н. Наброски первого видения роли Шайкина. Там же. Л. 7.

⁴ ГЕ КА. “Партбилет” в Театре Революции...

⁵ Алперс Б. Отзыв на пьесу Завалишина “Партбилет”// Отзывы на произведения А.И. Завалишина 4 окт. 1929—13 февр. 1933 г. РГАЛИ. Издательство “Федерация”. Ф. 625.

⁶ Завалишин А.И. — Орлову Дм. Н. 30 июня 1934 г. // Письма Завалишина А.И. Орлову Дм. Ник. РГАЛИ. Ф. 2228. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1 об.

Классика XX века

Майя Коренева

Время и мир Беккета

Сэмюэл Беккет (1906—1989) — одна из ключевых фигур в искусстве XX в., один из создателей художественной вселенной, уникальной по воплощенному в ней миропониманию и запечатленному художническому сознанию. В окружающем мире и человеческом существовании, как и в самом человеке, он открыл неведомые черты и смыслы, воплотив свои прозрения в не-повторимых образах, исполненных огромной выразительности и силы обобщения. Увенчанный множеством литературных премий, включая Нобелевскую (1969), писатель при жизни был возведен в ранг классика, оказавшего огромное влияние на развитие искусства второй половины XX в.

Между тем творческий путь Беккета был далеко не безоблачным. Первоначально он заявил о себе как интерпретатор художественного опыта своего старшего современника и соотечественника Джеймса Джойса, которого он представил в широком историко-литературном и философском контексте — “Данте... Бруно, Вико... Джойс” (1929). Затем, продолжая эту линию, написал очерк о Прусте (1931), где также проявилось его углубленное внимание к взаимопересечению в художественном пространстве философии и эстетики, уже самим выбором авторов обозначив область своих первостепенных литературных интересов. Как показало дальнейшее развитие Беккета, обозначившееся в первых пробах пера тяготение к философской насыщенности и философскому осмысливанию явлений составляет одну из наиболее значимых характеристик его собственного творчества, в каких бы областях оно ни претворялось и в какие бы формы ни облекалось. Диапазон их, в сущности, безграничен и охватывает все виды литературной деятельности — поэзию, прозу, драму и эссеистику.

По существу, одновременно Беккет дебютирует как поэт (1930), в 1934 г. выпускает первую книгу рассказов, а вслед за ней создает и свой первый роман “Мерфи” (1938). С его публикацией Беккет претерпел немало мытарств, повторявших историю книги рассказов — не понимавшие творческих устремлений автора издатели, которые с крайней осторожностью, если не сказать подозрительностью, воспринимали его художественные исследования и эксперименты, один за другим отвергали поступавшие от него рукописи.

Не встречая понимания в своем окружении также со стороны и читательской аудитории, и критики, Беккет связывал это с застойной, удущ-

ливой атмосферой жизни в Ирландии. Безграничный диктат церкви, накал национализма, неприятие современных веяний в литературе и искусстве в соединении с общей косностью и узостью мышления, которые молодой литератор отмечал здесь, создавали, по его мнению, духовный климат, несовместимый с творчеством. Это лишь усугубляло ощущение глубокого отчуждения, которое Беккет испытывал по отношению к родной стране, и в конце концов привело его к радикальному решению навсегда покинуть Ирландию, как то сделали многие его славные предшественники.

Переехав в 1937 г. во Францию, он обосновался в Париже, видимо, возлагая на возвращение в город, где он завершал университетское образование, а затем начал преподавательскую деятельность (1929—1930) и работу в качестве литературного секретаря Джойса, немалые надежды на перемены своей литературной судьбы. Забегая вперед, необходимо сказать, что в творчестве Беккета не было никакого обрыва или утраты связей с родными корнями. Связи с истоками, из которых оно берет начало, сохраняется до самого конца, неизменно питая его творческое воображение и давая о себе знать в многообразных проявлениях.

В то же время переезд несомненно подвел черту, отделив ранний период, период становления художника, от творчества зрелого мастера, каким Беккет предстал в произведениях, созданных уже во Франции.

Однако и здесь все пошло не так, как предполагал писатель. Грозные события мировой истории, в которые Беккет оказался втянут подобно десяткам миллионов людей, не позволили ему осуществить задуманное. Безжалостный вал Второй мировой войны захлестнул Париж, павший под натиском нацистских войск. Неизменно деклари-

ровавший абсолютное безразличие к политике, Беккет вступает в движение Сопротивления. После провала его группы он был вынужден скрываться и, покинув Париж, нашел убежище вдали от него, на одинокой ферме, где потянулись долгие месяцы призрачного существования в томительном ожидании свободы, время, исполненное тревог и страхов, неослабного психологического напряжения и изматывающего вынужденного бездействия.

Здесь Беккет вновь возвращается к творчеству, приступив к работе над следующим романом, завершенным в знаменательном 1945 г. Но найти издателя ему вновь так и не удалось — книга вышла лишь восемь лет спустя. Как и прежде, неудача не остановила писателя. В последующие четыре-пять лет (1946—1950) Беккет,

по его собственному признанию, словно наверстывая отнятыевойной годы, работает поистине в состоянии творческой одержимости, создавая один за другим романы, рассказы, стихи и, наконец, пьесы. При этом все, что ни выходило теперь из-под его пера в этот удивительный период, создавалось на французском языке. Трудно даже представить, какому риску подверг писатель свой талант и свое будущее этим переходом на чужой язык, какой неимоверный труд взвалил на себя и какой уверенностью в собственных силах должен был располагать, считая, что сможет овладеть им настолько, что он станет в его руках не просто послушным, но идеальным средством воплощения его замыслов.

И Беккет оказался прав.

Он сам выполнял в дальнейшем роль переводчика, хотя о переводе в данном случае можно говорить лишь весьма условно (в отдельных случаях он полностью редактировал сделанный кем-то другим перевод). По существу он занимался созданием второго оригинала — на английском. Если принять во внимание все написанное Беккетом за пятнадцать лет до 1961 г. только в крупной форме, учитывая два оригинала, набирается более 20 книг. Возвратившись впоследствии к английскому, писатель остался верен выработанному им методу, создавая равноценный дубликат оригинала

на французском.

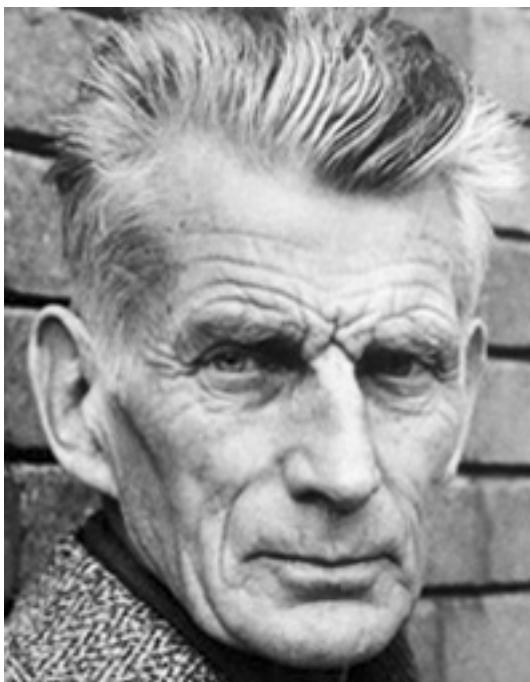
Открыл Беккет этот плодотворнейший период романом “Моллой” (1947, фр. изд. 1951, англ. изд. 1955). Это первая часть трилогии, которую вскоре пополнили романы “Мэлоун умирает” (фр. изд. 1951, англ. 1956) и “Безымянный” (1953, 1958 — соответственно). По единодушному мнению исследователей и критиков, она составляет наивысшее достижение Беккета-прозаика.

На театральных подмостках Беккет дебютировал пьесой “В ожидании Годо” (фр. изд. 1952, пост. 1953; англ. изд. 1954, пост. 1955). За ней последовали “Конец игры” (“Эндшпиль”, фр. изд., пост. 1954, англ. изд., пост. 1958), “Последняя пленка Крэппа” (фр., англ. пост. 1958, изд. 1959), “Счастливые дни” (фр., англ. изд., пост. 1961).

Внимательно всмотревшись в запечатленный в них мир, невозможно не заметить — при всем разнообразии форм его воплощения — бесконечного числа взаимных перекличек, пересечений между текстами. Они, естественно, не возникают на пустом месте или по какой-то случайности, свидетельствуя о несомненном единстве текстов, вызывая стойкое ощущение, что перед нами в различных обличьях проходят фрагменты одного текста, открывающегося во всей целостности лишь внутреннему взору своего создателя. Это единство обусловлено тем пониманием бытия

и положения человека, которое лежит в их основе. Отдельные черты беккетовской концепции мира-устройства намечались или даже уже присутствовали в ранних его вещах. Теперь они предстали в виде законченной и целостной системы.

Система эта, несомненно, сложилась под влиянием трагического опыта XX столетия с двумя мировыми войнами, эпохой революций, распадом мировых империй. Мощные катаклизмы выявили, в понимании Беккета, абсолютное бессилие человека XX в., втянутого в них помимо воли и желания, перед лицом неподвластных ему могущественных сил, действие которых простирается на все сферы объективного бытия. Однако при всей значимости тех исторических потрясений, свидетелем которых он стал на протяжении жизни, отправной



точкой в философских исканиях Беккета, стремившегося к разрешению онтологических вопросов, в его размышлениях о природе бытия неизменно была конечность земного существования, непреложная направленность всего сущего к смерти, которая не может быть ни изменена, ни поколеблена, ни тем более преодолена никаким усилием. Напротив, ввиду неотвратимости единственного возможного завершения жизненного пути, она отрицает смысл самого этого усилия, обращая действие в пустой, лишенный содержания жест. Непоправимая ущербность смертной человеческой природы предопределяет отпадение человека от абсолюта и его фатальное одиночество. Земной удел вырисовывается, соответственно, как уходящий в бесконечность прошлого путь страдания, которого никто и ничто не в силах облегчить или разделить. Символ обреченности и бессилия человека, феномен смерти заключает в себе метафизический абсурд бытия, являя его в предельно обобщенной форме.

Доминанта идеи абсурда в философии Беккета и произведениях ряда близких ему авторов была закреплена термином “театр абсурда”, получившим распространение в англоязычных странах для обозначения данного направления в драматургии (во Франции оно именовалось “антитеатр”). Трансформировавшийся в массовом сознании, он стал обозначать абсурдность, принципиальную нечитаемость самого текста, впоследствии относимую к любой ситуации. Любопытно, что в отношении прозы Беккета, пронизанной теми же идеями, подобных ярлыков не применялось, хотя в их анализе и оценке обойтись без их исследования и упоминания было невозможно.

Нацеленность беккетовского текста на максимальную концептуальную универсализацию и обобщение предъявляло аналогичные требования и к художественной структуре. В творчестве Беккета, которое носит подчеркнуто экспериментальный характер, реализация замысла достигается не отражением жизни во всей ее полноте, многообразии и неповторимости, а моделированием закономерностей бытия. Осознание этих задач определило направление творческих поисков писателя, оказавшегося, будь то в подходе к явлениям бытия или человеку, от их исторического, социального, идеологического и даже психологического анализа, столь полюбившегося после невероятных достижений именно в области психологического письма литературы XIX и начала XX вв. Взамен он предлагает синтетический образ, тщательно очищенный от конкретности, связанной с воплощением чего-либо индивидуального, уникального.

“Историю жизни”, которая, пусть и в редуцированной форме, еще присутствует в его ранних произведениях, сменяет теперь эпизод, а если проследить ее дальнейшую трансформацию, — отдельный момент, вырванная из контекста точка в

настоящем, поистине “остановленное мгновение”. В этом мире лишаются своих традиционных функций важнейшие элементы структуры — пространство и время. Призванное обозначать границы земного бытия, пространство утрачивает конкретность, наполняясь символическим смыслом, выступая воплощением того или иного свойства — замкнутости, пустынности, отъединенности и т.д. Время также преображается, представая не привычной строго линейной хронологической последовательностью, а подвижной, неупорядоченной россыпью отдельных мгновений, произвольно соотносимых в сознании героя, автора или читателя с зыбкой точкой настоящего.

В образе героя подрывается единство духовной и физической природы. Сознание и телесная оболочка, обособившись одно от другого, ведут независимое существование. При этом в обрисовке страданий человека определенно ощущим физиологический оттенок, восходящий к христианской традиции толкования плоти как воплощения греха и порока. Хотя у Беккета отсутствует (во всяком случае не акцентируется) идея “греховности” в собственно религиозном смысле, телесное начало передано теми проявлениями, которые принято рассматривать в плане снижения, в том числе и как подлежащие речевым табу (грязь, рвота, телесные выделения, неконтролируемые реакции). Бессилие человека перед фатальным ходом времени прочно связано в художественном мире Беккета с образом старости с естественно присущим ей одряхлением, немощью, угасанием, скованностью, затуханием, а затем и прекращением направленного физического действия, ведущими к полной неподвижности. Кроме того, именно в этом возрасте, по мысли Беккета, над человеком теряют власть те соблазны и обманы — любовь, надежды, мечты о счастье, преграждающие ему путь к истине, к осознанию смысла бытия, который теперь только и может открыться ему. В его произведениях, населенных увечными существами, жалкими и убогими, неспособными к самостоятельному передвижению, подлинное движение парадоксальным образом либо замещается фиктивным — в виде движения по замкнутому кругу, либо отождествляется с неподвижностью — стасисом, а физические изъяны выступают одновременно визуальным эквивалентом и символом человеческого бессилия.

В этой ситуации единственno доступной человеку сфере самоосуществления остается слово, которое служит говорящему доказательством того, что роковая черта еще не пересечена им. Неиссякаемый речевой поток вулканической лавой изливается даже в пустое пространство, где исключена всякая возможность ответа. Перефразируя знаменитое изречение Декарта: “Я мыслю, значит, я существую”, герой Беккета мог бы с той же убежденностью сказать: “Я говорю, значит, я существует”.

вую". В такой организации словесной ткани слово неизбежно утрачивает свою самостоятельность и смысл, скреплявший ее в единое целое, подрывая ее внутреннюю связь и в то же время открывая широкий простор для комической стихии — юмора, иронии, гротеска, сатиры. Их присутствие выдвигает на первое место в творчестве Беккета жанр трагикомедии.

Взяв любое из прозаических или драматических творений Беккета в качестве примера, можно увидеть, как реализуются в них те черты, которые характеризуют, или собственно и создают, его художественный мир.

В пьесе "В ожидании Годо", даже на современный взгляд, немало непривычного и неожиданного. Во времена премьеры этого, безусловно, самого знаменитого создания Беккета, состоявшейся в маленьком парижском театре, имя автора было пустым звуком для большинства зрителей, начавших задолго до финала в недоумении или возмущении покидать зал. Действие пьесы развертывается на пустынной сцене, в центре которой торчит одинокое голое дерево. Ее герои — жалкие бродяги, утомленные скитаниями в бесприютном мире, где в преддверии надвигающейся старости им негде преклонить голову. Но откуда, куда и зачем бредут эти вечные путники, так и остается неясно даже в finale, потому что их путь — это дорога жизни, на которой значимы лишь две константы: рождение и смерть. Конечные точки их движения заданы смертной природой человека — от бесконечного небытия во временное бытие с неизбежным возвращением в небытие. Остальные пункты на этом пути — чистая случайность, мелкие, не заслуживающие внимания подробности. Коротая время до назначенной им здесь встречи, они, точно заправские цирковые шуты, жонглируют шутками, обыгрывая свое несчастное положение, пустые карманы и пустые желудки.

Беккет оснащает игру сложнейшими речевыми конструкциями, головокружительными словесными нагромождениями, виртуознейше скроенными ложными силлогизмами, весомыми квазинаучными аргументами, удачно оркеструя ее сниженной образностью. В пьесе "В ожидании Годо" эта об разность представлена среди прочего безнадежно разодранными и, тем не менее, жмущими башмаками. Разрабатывая этот мотив, Беккет искусно использует приемы и традиции народной и низовой культуры, в том числе шутовства, клоунады и мюзик-холла. Когда же он переводит "игру" в метафизический план, злосчастные башмаки выступают олицетворением кошмара бытия — невольная параллель строкам Маяковского: "Гвоздь у меня в сапоге / Кошмарней, чем фантазия у Гете". Обращение к низовой культуре высвечивает универсальность творчества Беккета как литератур-

но-художественного явления в исключительно важном аспекте: соединяя в своих произведениях черты и свойства высокой и низовой культуры, он, подобно величайшим гениям — Рабле, Шекспиру, Сервантесу, — создает новое качество, отливающееся в совершенную форму.

Анализируя одно из произведений Беккета, видный французский критик писал: "...юмор, интеллектуальная утонченность и ироническая усложненность едва ли могут скрыть трагедию. <...> Преданные жизнью, другими, своим собственным телом, своими самыми сокровенными мыслями, своими самыми страстными чувствами, мы бесцельно бредем в ночи и приговорены бродить там без какого-либо намека на величие, искупляющее это несчастное положение". Со всей справедливостью можно отнести это высказывание к героям пьесы "В ожидании Годо" и всей представленной в ней ситуации.

Равно как, скажем, и к тем миниатюрам, которые предложены здесь читателю, — "Слова и Музыка" (1962) и "Старая песня" (1963).

С конца 50-х годов в творчестве Беккета возобладали минималистские установки, к которым писатель тяготел еще в пору своих ранних литературных опытов. Параллельно с постепенным изживанием крупных форм в его произведениях все сильнее дает о себе знать лирическая стихия, сближающая их с поэтическими структурами. Писатель прибегает для этого к различным средствам, начиная от особого настроя и организации речи, в которой смысл в значительной мере передается интонацией и ритмом, хотя может показаться, что автор "просто" скрупулезно воспроизводит в этих пьесах рисунок старческой речи с ее постоянными обрывками, замедлениями, повторами, задержками, остановками.

Иdea путем эксперимента, Беккет решается отвести в своей пьесе музыке несвойственную ей роль, освободив ее от привычной функции сопровождения и сделав ее одним из персонажей, равноправным участником действия.

"Старая песня" — единственная переводная пьеса у Беккета, хотя он отдал немалую дань переводу, в основном поэтическому (ранее говорилось о его многочисленных автопереводах). В его исполнении увидели свет "Пьяный корабль" А. Рембо, "Зона" Г. Аполлинера, антология мексиканской поэзии, составленная О. Пасом. Обращение к пьесе Р. Пенже было, вероятно, связано с тем, что Беккет уловил в ней определенную близость своим исследованиям в обрисовке персонажей, в характере действия, в мотиве старости. Несомненно, эта близость возросла от внесенных им изменений. Отсутствие чего же все же удается ощутить — это метафизический пласт содержания, присущий его собственным текстам.

Переложение на ирландский

В 1960 году Робер Пенже¹ опубликовал радиопьесу “Рукоятка” (“La manivelle”). Спустя несколько месяцев Беккет неожиданно обратился к Пенже с просьбой разрешить ему перевести пьесу на английский. Ни до этого, ни после Беккет переводом чужих пьес не занимался. Пенже незамедлительно дал согласие на перевод, посчитав предложение лестным для себя². На английском языке пьеса появилась под названием “Старая песня. Переложение” (“The old tune. An adaptation”)³. Несмотря на то, что Беккет довольно точно следует тексту Пенже, “Старая песня” не перевод, а именно переложение. Действие переносится в Ирландию, а главные герои, парижане Тюпен и Помар, становятся дублинцами Горманом и Сливки. Главным же новшеством является речь героев. Там, где у Пенже достаточно нейтральный разговорный французский, у Беккета — живая и сочная ирландская речь, придающая пьесе дополнительное измерение⁴. Беккет не был пионером в использовании разговорного ирландского английского в драматургии. Его предшественники здесь — Дж. М. Синг и Ш. О’Кейси. Синг открыл богатейшие выразительные возможности, заложенные в ирландском английском, и был первым, кто использовал его в литературных целях. В произведениях Синга звучат редкие слова и выражения, которые он перепнул во время своих путешествий

по Ирландии. Это сообщает его пьесам причудливый колорит. В пьесах О’Кейси нагромождение “ирландизмов” создает комический эффект. У Беккета же ирландский английский не стилизация и не украшение, а именно живая речь дублинцев. Ее он знал не понаслышке.

Основные темы пьесы Пенже — старость, слабоумие, смерть, стремление к общению и одновременно его невозможность — являются лейтмотивами творчества и самого Беккета. При этом герои “Старой песни” существенно отличаются от типичных беккетовских персонажей. Горман и Сливки как бы находятся перед самой чертой, за которую Беккет обычно заводит своих героев. Их характер и индивидуальность не до конца стерты, а связь с прошлым еще не полностью утрачена. Воспоминания Гормана и Сливки то появляются, то исчезают, то оказываются лишь фантомом, ошибкой памяти. Но какими бы ни были эти воспоминания, они вызывают у героев живые эмоции — радость, грусть, гнев.

Персонажи прозы и особенно драматургии Беккета на момент написания “Старой песни” уже полностью лишены реалистического правдоподобия. Лишь в его ранних, еще несовершенных произведениях (например, в романах “Мечты о женщинах, прекрасных и так себе”, “Мерфи”) герои, по верному замечанию М. Кореневой, “несмотря на

¹ Робер Пенже (1919—1997), французский прозаик и драматург швейцарского происхождения. Примыкал к “новороманистам” (А. Роб-Гри耶, Н. Саррот, М. Дюррас и др.). С Беккетом его связывала многолетняя дружба.

² В интервью 1967 года Пенже сказал: “Он [Беккет.— П. Р.] предложил мне переложить мою пьесу на английский. Поскольку он занимается только автопереводами, я посчитал его предложение знаком расположения ко мне” (*Goodman R. (ed.)*, 1971. From *Script to Stage: Eight Modern Plays*. San Francisco: Rinehart.)

³ В виде радиопьесы “Старая песня” была поставлена на BBC в том же 1960 году, а в 1961-м появилась на сцене Teatre Lutèce в Париже в постановке Жана Мартена, первого исполнителя роли Лаки (“В ожидании Года”).

⁴ Приведем пример. “...Les jeunes s’en vont et les vieux restant” (молодые уходят (из жизни).— П. Р.), а старые остаются...) — “the young pop off and the old hang on” (“молодые — хлоп, а мы, старики, все дальше скрипим” — так в настоящем переводе.)

известную утрату конкретности <...> еще вписаны в реальный мир”¹. Возвращение к некоторой реалистичности на новом, зрелом этапе творчества делает “Старую песню” особенно интересной: читателю предоставляется уникальная возможность узнать, какой могла бы быть драматургия зрелого Беккета, не избери он сознательно путь языкового обеднения и отказа от психологии. “Старая песня” включена в основные собрания драматических произведений Беккета².

В заключение хочу заметить, что в переводе “Ста-

рой песни” я в первую очередь стремился сохранить разговорность языка. Там, где дословный перевод ирландских выражений не соответствовал разговорному русскому, пытался найти такой эквивалент, который, с одной стороны, не искал бы смысл, а с другой — не приводил к потере живости пьесы.

Выражаю глубокую благодарность Анри Волохонскому, Борису Рыжакову и Илье Куку за ценные замечания, сделанные в процессе работы над переводом.

Павел Рыжаков

¹ Цит. по: Коренева М.: “Великолепно безумный ирландец” в кн.: Сэмюэл Беккет. Изгнаниник. Москва. Известия, 1989.

² Например: *Samuel Beckett. The Collected Shorter Plays*. New York. Grove Press, 1984. *Samuel Beckett. The Complete Dramatic works*. London. Faber and Faber, 1986. *Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition. Vol. III. Dramatic works*. New York. Grove Press, 2006.

Библиография



О пользе документальности в науке

Евгений Вахтангов: документы и свидетельства: В 2 т.

Редактор-составитель и автор комментариев В.В. Иванов.

Над изданием также работали: М.В. Львова, И.Л. Сергеева,

М.В. Хализева, при участии М.Р. Литвин. М.: Индрик,

2011. Т. 1 — 519 с., илл.; т. 2 — 686 с., илл.

Крупным современным ученым Владиславом Ивановым изобретен новый жанр театроведческой литературы. Его огромный труд (более 1200 страниц полезнейшего чтения) не просто восполняет недостаток научной литературы о Евгении Вахтангове — это само по себе событие, явление, подвиг. Не только в этом достоинство книги, которую хочется назвать инновационной. Мы знаем чудесные свершения советской науки — летописи жиз-

ни и творчества Чехова, Станиславского, Островского, Пушкина, Гоголя: расписанная по дням и часам хроника деятельности великих, где важен, кроме всего прочего, ритм жизни, ее заполненность, контакты и влияния, параллельность процессов.

Что делает Иванов: он расширяет пространство жанра летописи. Ученый раскрывает скобки и насыщает дни, прожитые Вахтанговым, пространст-

вом сохранившихся документов. Это жизнь сквозь документы, которые публикатор сотоварищи классифицирует, комментирует, сохраняет для истории, многие впервые ратифицирует, многие дополняет, ставя своей главной целью избавиться от последствий советской цензуры. Мы видим не просто жизнь Вахтангова, но пытаемся сквозь сохранившиеся свидетельства смыкшивать в своей голове роман вахтанговской жизни. Эта книга прозрачна: читающий ее сам может склеить, сконструировать свой сюжет из этого бесценного банка данных. Для современного читателя, заряженного идеями постмодернизма, — задача самая увлекательная.

Разумеется, здесь нужно вести речь о моде на документальность. Экспериментальный театр сегодня во многом зависит от технологии *verbatim* и практики постдраматического театра, документального стиля игры, наблюдений, магнитофонного реализма новых пьес. Авторское кино имитирует стиль документальности, все более становится востребован жанр “доку-фикашн”. В литературе все более популярным становится метод “объективированного письма”. Публикаторская работа в науке в этой связи более не может быть признана прикладной, утилитарной. Удивительная книга, которую издал театровед Владислав Иванов, превращает публикаторство в творческий акт.

Цель издания, если так можно выразиться, — полное собрание документов, полнота достоверных свидетельств о жизни и творчестве гения русской режиссуры. Многие документы помечены здесь грифом: “Местонахождение подлинника не установлено”. Эта фраза означает, что опубликованные в советские годы документы не имели точного указания на источник цитирования, а затем были утеряны — то ли из-за войны и перемещения архивных фондов, то ли из-за халатности их хранителей: часть опубликованных в 30-е, 50-е, 60-е годы материалов находилась у частных лиц. Так или иначе, фраза эта, довольно часто встречающаяся в сборнике, только доказывает необходимость этой книги: публикаторство — это способ сохранить если не сам документ, то хотя бы его содержимое. Вспомните пожар в Пушкинском Доме, где сгорел архив Ивана Крылова. Есть и другой фактор уничтожения: Вахтангов не был любителем писать, тем более фиксировать свою жизнь, а его записи сделаны карандашом, следы которого через несколько десятилетий элементарно исчезнут. Но есть и побочная цель книги о Вахтангове, объясняющая актуальность такого издания: необходимо вернуть в научный контекст те купюры, которые были сделаны по требованиям советской цензуры. Это отдельная увлекательная функция читателя — отыскивать в документах то, что могло испугать советского гражданина, что сопротивлялось представлению о Вахтангове как о создателе советской театральной модели.

Истреблялось знание о религиозности Вахтангова: причем не допускались сведения ни об атрибутах веры режиссера, ни о его пародиях на тему церкви, шутливых комментариях о вере вполне рядового интеллигентского свойства. Или, например, совершенно невозможной показалась публикаторам советской поры информация о том, что на спектакле Первой студии был великий князь Михаил Александрович. А вот когда на вахтанговском “Сверчке” была Вера Засулич, это, напротив, приветствовалось, но цензоры купировали дивный диалог сына Сулержицкого с отцом. “За что ей цветы поднесли?” — спросил невинный ребенок. “Она покушалась на царя”, — отрезал Сулер.

Есть и другая история, важная для характеристики эпохи. Актер мансуровской студии Борис Вершилов служил в советской организации под дивным названием Центропленбеж и в 1918 году был арестован по обвинению в незаконной закупке валенок для беженцев. Вершилов пишет из Бутырской тюрьмы соратникам слезные письма, студийцы за него заступаются. В 1919 году его оправдывают. Да, наверное, эта информация тоже вредила “имиджу” Вахтангова.

Есть свидетельство помрежа Сергея Баракчеева: студию заставляли играть после революции для простонародья, и спектакли разваливались в нетворческой обстановке: чтобы достичь хоть какого-то эффекта на бесчувственных зрителях без должной подготовки, нужно было форсировать игру, иначе зритель откровенно засыпал на “тихущинающих” вахтанговских спектаклях. Ну, так это вообще криминал: народу искусство Вахтангова было непонятно! Были вырезаны его свидетельства о голодах в стране в начале 1920-х, о пародийных признаниях сына Сережи в “готовности” к немецкому подданству.

Есть в книге Владислава Иванова вещи спорные. Миссия десоветизации Вахтангова, принятая на себя публикатором, несколько противоречит духу самого Вахтангова — разумеется, режиссера никакого не советского, но такого, у которого вряд ли можно отнять право сочувствовать социалистическим идеям, духу времени. И в университете бунтовал, и революционные сочинения Вагнера конспектировал, затем пересказывая их почти дословно в своих статьях, и писал вполне себе революционную прозу (Иванов впервые публикует юношеские рассказы Вахтангова, написанные на том этапе, когда режиссер еще не окончательно определился с театром как местом приложения своих сил: там есть и физиологические очерки, и драматические диалоги, и тривиальный символизм). Владислав Иванов сомневается в истинности легенд о мгновенной “советизации” Вахтангова в революционные дни. Вахтангов поверил в советскую власть после того, как увидел рабочего, чинящего провода в полуразрушенном городе. Рабочий говорит, что эта инициатива — его личный

вклад в новый строй, где он впервые почувствовал себя хозяином. По мнению Владислава Иванова, эта история, более нигде не повторяющаяся в документах, — изобретение Бориса Захавы, пытавшегося из благих целей “канонизировать” рано умершего Вахтангова и закрепить его позиции в истории советского театра. А по мне, история эта вполне невинна и выглядит правдоподобной и ровным счетом ничего не доказывает. Верил Вахтангов в советский строй или нет — нет никакой, право, разницы. Дух революционного времени он отразил точно, и этого вполне хватит для потомков. Но за сомнение — все равно спасибо. Здесь театрoved ставит перед нами хотя бы историософскую проблему: даже в документально-ориентированном культурном пространстве свидетельства могут нас обманывать.

К числу достоинств этой книги можно причислить и большое количество абсолютно новых материалов по поводу постановки “Турандот” — казалось бы, в этой области не может быть никаких открытий, только интерпретации. Впервые опубликованы написанные Вахтанговым интермедии к Гоцци. Впервые опубликованы маргиналии Вахтангова на материалах статей Мейерхольда о *commedia dell’ arte* в журнале “Любовь к трем апельсинам” — зафиксированное начало работы Вахтангова над последним замыслом. Полезным может оказаться и свидетельство театрovedа Алексея Дживелегова, который говорил, что Вахтангов прочел всего одну книгу об итальянском театре и, как Дон Жуан, моментально и точно дорисовал все остальное. Поразительны записи Вахтангова о том, что текст настоящего театра должен формироваться на репетициях, ткань спектакля должна ткаться всеми участниками репетиционного процесса вместе — ну, чем не прозрение идеи постдраматического театра, которая начинает занимать умы театральных деятелей только сейчас. Опубликованы впервые материалы из частного архива студии Игната Нивинского (автор декорации к “Принцессе Турандот”): в частности, кажется интересным, что артисты высказывались резко против его левых конструктивистских идей.

Несколько проясняется и позиция Вахтангова по отношению к Станиславскому — проблема, известная по Всехсвятским записям, — по сути, предательство в отношении учителя, вызвавшее у Константина Сергеевича приступ гнева: “Он ударили меня в самое сердце”. В более ранних записях Вахтангова есть свидетельства об известном конформизме Станиславского, его вечном потакании властям, страхе перед правительствами, низкопоклонстве, о профанации идеи МХТ в бесконечных халтурах и полуформах. Это упадническое настроение, близкое к интонации Мейерхольда в его критической заметке “Одиночество Станиславского”, становится еще более понятным, когда мы в книге Владислава Иванова видим контекст, в ко-

тором Вахтангов пишет свои ядовитые Всехсвятские записи. Раздерганный бесконечной работой в многочисленных студиях, по его словам, “согнувшийся пополам” от недиагностируемой болезни, загнавшей его в гроб, раздраженный неудачами и студийцами, формирующими “отколовшиеся группировки от уже ранее отколившихся”, Вахтангов агонизирует, пребывая в тяжелом состоянии духа. Всехсвятские записи похожи не на откровение, а на болезненное визионерство, и Станиславский напрасно принял это на свой счет. Гораздо эффективнее выражает отношение Вахтангова колыбельная, написанная им для Первой студии (отдельная глава книги — тексты неистощимого на выдумку Вахтангова к различным капустникам и пародиям).

Красной строкой в книге Иванова проходит тема болезни и смерти Вахтангова, хроника его страданий. С октября 1918 года он мучается болями в желудке, медленно умирая от не названной ему болезни. Есть жуткая запись в книге: Вахтангов изучает историю Возрождения и записывает нужные ему сведения: сколько прожили гиганты эпохи Ренессанса. Год смерти минус год рождения равно количеству прожитых лет. Еще молодой, полный сил человек сопоставлял их жизнь со своей и примирялся таким образом с фактом собственной гибели. В числе уникальных фото, опубликованных в книге, — Вахтангов в гробу: обтянутый тонкой кожей череп; режиссер здесь похож на Аблесимова-отца в исполнении Михаила Чехова. Полны печали и ужаса впервые опубликованные Ивановым свидетельства о последних днях гения русской режиссуры. При умирающем лежала Библия, и студийцы по очереди читали ее. Борис Захава пишет, что это был последний урок педагога: “Он учил их искусству умирать”. Последний жест: попросил шампанского, еле двигаясь, как-то сумел поднести бокал ко рту, выпил и затем долго победоносно смотрел на близких, праздную прощальную победу духа. Вспоминает Надежда Вахтангова: “Евгений Багратионович очень просил после смерти сердце его проколоть, потому что боялся, как бы не ожить в могиле. Когда мы обратились к врачу, врач-хирург наотрез отказался”. Анна Орочки: “Смерти не боялся ничуть — любил с любопытством говорить о том, как его будут хоронить — и говорил об этом именно с любопытством...” Юрий Завадский: “Когда он умирал и стал бредить в последние часы, у него была мания величия, ему казалось, что он какой-то король, какие-то послы мерешились”. Цецилия Мансурова: «”Он начал бредить, стал говорить, что люди мечены какими-то цветами. Цвет обозначает интенсивность этого человека и талант. Потом он вспоминал великих покойников: Толстого, Пушкина. Говорил: “Подождите! Должен прийти Толстой”, “Черти, подождите!”» Когда Вахтангова хоронили, Станиславский шел очень быстро — не за гробом, а перед ним. Это

отметили современники.

Полна откровений и открытый глава о “Габиме” — еврейской студии Вахтангова, делу о реабилитации которой в истории российского театра посвящена одна из предыдущих книг Владислава Иванова. Исток интереса к еврейской культуре — пестрая церемония свадьбы, увиденная Вахтанговым в Крыму, где ковался дух студийности, на снятой Сулержицким земле под Евпаторией с ее натуральным хозяйством. Публикуются тетради по изучению иудаики, раскрывается замысел пьесы о Моисее, где Вахтангова увлекает идея о фатальном косноязычии пророка. Интересны фрагменты воспоминаний Марка Шагала, откуда следует, что Вахтангов привлекал его к сотрудничеству, но после того, как услышал от Шагала резкое суждение (“Эта система не годится для возрождения еврейского театра” — речь, разумеется, о “психологической” системе Станиславского), отказался. Позже художник заметит с обидой: они сделали декорации “а-ля Шагал”, а про Шагала забыли.

В книге рассыпано множество интересных фактов, о которых хочется рассказать читателю. Про осо-

бую температуру в студиях, про темперамент человека студии, про педагогические методы Вахтангова, который примирял студийцев (например, один из конфликтов состоял в том, что актер больному товаришу отказался принести суп) разговорами о своей отставке. Подбор впервые опубликованных дивных фотографий, сделанных во время отдыха режиссера в Евпатории и Европе. Вахтангов на них молодой, озорной, “моднявый” и дерзкий. Списки театральных спектаклей, которые Вахтангов видел в юности, с четкими подсчетами расходов на зрелища. История о том, как Вахтангов менял отчество, пытаясь дистанцироваться от скандального отца-кавказца, который проклял сына за то, что тот не захотел наращивать семейный капитал. Подобных историй в книжке немало.

Сбор материалов о жизни Вахтангова окончен. Труд велик. Теперь должен найтись отличный театральный беллетрист, который на основе этих материалов создаст полную биографию Вахтангова для общеупотребительного пользования. Такой книги в отечественной литературе пока нет.

Павел Руднев

Черная книга шахты “Северная”

Юрий Мирошниченко, “Непридуманные пьесы”.

Драматические произведения в двух томах.

Новосибирск, издательский дом “Сибирская горница”,

2011. Т. 1 — 384 с., т. 2 — 384 с.

На летучке в шахте начальник участка ковыряет в носу, палец погружен в ноздрю по самый свой корень. Когда он отнимет наконец руку от лица, мы увидим, что палец — кущая культишка, жертва давней травмы (“Легенда о мятеежном генерале”). Пerekормленную свинью боятся забить все в предновогодней деревне, и когда безотказный сосед послушно идет в сарайчик стрелять чудовище, дверь за ним запирают — для надежности. И, обнаружив через час за запертой дверью свинью с царапиной от пули, жеваные штаны и пустоту, никто не сомневается, что свинья съела своего несостоявшегося палача (“Зверь-Машка”¹). А вот в другой пьесе, в другое время, но, видимо, по тому же кузбасскому шахтерскому поселку бежит дворняжка с отгрызенной человеческой кистью в зубах (“Кукла”)... Когда проживешь вместе с героями долгий лабиринт вранья, нечаянных признаний и борьбы с собственной памятью, вдруг понимаешь: для тебя тоже убитый человек не имеет значения, раз он не твой сосед: кто не сосед, тот предмет. В этом мире верят, будто Чехов учил: “В человеке все должно быть прекрасно — и лицо, и тело, и одежда”. Про мысли и душу забыли, и благодаря этому оставили их в живом, гротескном, искреннем беспорядке. Кемеровско-новосибирский дра-

матург Юрий Мирошниченко вырос в шахтерском поселке, работал на шахте, дебютировал пьесой “Зверь-Машка” в 1979 году, и одиннадцать пьес, написанных им с тех пор, изданы теперь двухтомником карманного формата. Посторонние намеки — предисловие, послесловие, параллели между пьесами, обмолвки в статьях вроде этой, которую вы читаете, — уверяют, что пьесы непридуманные. Название книги не обманывает: “Непридуманные пьесы” — не игра. Юрий Мирошниченко транслирует сюжеты, детали, реплики, которые были частью его жизни.

“Рабы 48-го километра” — про двух беглых зеков, которые пойманы дачниками в “мичуринском” садовом товариществе на 48-м километре, и теперь смелые сильные авантюристы пашут на пузатых хильных экс-шахтеров, боясь выдачи властям. “Легенда о мятеежном генерале”, заглавный герой которой, механик шахты, живет по созданной им самим полулжи, полулегенде: он боевой генерал Великой Отечественной войны... Эти ситуации его пьес не гротеск, а бережный слепок с действительности. Юрий Мирошниченко начал работать в эпоху, когда документ еще не казался чужд игровому искусству (об этом пьеса “Поселок”, включенная в сборник). Но в своих пьесах он вошел в

¹ “Современная драматургия”, № 2, 1988 г.

особые отношения с документом, нашел документальный язык, из-за которого эти пьесы поражают свежестью сегодня. Театральные их постановки — редкость. Неверно говорить: “Он опередил свое время”, скорее, прошел в параллельный поток, во вневременной дистиллят новаторских открытий, которых мы до сих пор не способны проглотить, но которые уже могут нас восхищать и учить.

Два чувства очень сильно работают, когда читаешь пьесы в этих томах. Первое — боль. Больно с первых строк, потому что мгновенно попадаешь в объемный мир — больший, чем пространство сцены или уют чтения. Такой же настоящий, как мир жизненных будней. Больно потому, что начинают работать все чувства. Объемный слух — в этих пьесах действием и ремарками всегда оживлена глубина звукового ландшафта. Многоплановое внимание — здесь не уходят в слепую зону персонажи, ушедшие из эпизода, и здесь активно все пространство в глубине.

И эти сюжеты, хотя всегда безоговорочно драматичны с точки зрения традиционного разбора, каждый раз выходят за рамки собственного анекдота: не как картина, которой мала рамка, а как объемное изображение, для восприятия всех измерений которого не хватает аппарата. Как фильм 3D, который смотришь без очков, как голограмма, которую смотришь с одной точки. И ты угадываешь в неразборчивых чертах серой фольги или участках экрана со сбитым фокусом — они не брак, они не просто так, ты просто должен увидеть их как-то иначе, чем ты привык смотреть картинки и фильмы, и тогда возникнет новое измерение, придет стереообъем... Это и есть то усилие, что заставляет нас мучиться, когда мы пытаемся осмыслить и воспринять что-то нечаянное, задевшее, встреченное нами в жизни.

Это физическая боль. Если ее выдержать — придет боль душевная. Потому что, восхищаясь пойманной красотой отбросившего стеснение маленьского мира — именно из-за той, дарящей веру в подлинность этих странных людей и обстоятельств, техники, — чувствуешь их эфемерность. Из пьесы в пьесу в этом сборнике — нота эпитафии, речи об ушедшем навсегда из этого мира. Старая, еще в СССР ушедшая к середине двадцатого века, технология работы в шахте, когда как тягловая сила использовались под землей кони, и в числе работников шахты было сословие коногонов (“Кони”¹). Вспышки ярких событий: гигант-шахтер, из которого пытаются лепить звезду соцсоревнования (“Поселок”), страстный шахтерский футбол (“Легенда о мятежном генерале”)... Главная утрата,вшедшая в эту “черную книгу” безвозвратно утраченного своеобразия — сама шахта “Северная”. Она закрыта, и автор сегодня говорит, что больше не будет писать пьесы. (Правда, к счастью, упоми-

нает, что все же работает над еще одной, и снова о подлинном случае в жизни “Северной”, уже по памяти и записям, сделанным когда-то).

Надо рассказать про необычную историю книг с пьесами Юрия Мирошниченко: первый небольшой сборник в 1998 году и нынешний двухтомник издали сами шахтеры, нашли для этого деньги. Может быть, случайное совпадение, что оба раза это желание возникало в год экономического кризиса? А мне представляется, что, становясь у порога личного экономического “ничто”, шахта собирала последнюю волю, чтобы послать в вечность маленький отпечаток, говорящий: “Мы были”. И больно от того, сколько мы забудем и не узнаем и из жизни других шахт, где не жил Юрий Мирошниченко, и из нашей собственной сегодняшней жизни, в которой чаще пишут вымышенные,ечно актуальные истории, лишаясь тем самым шанса подарить этой самой вечности что-то здешнее, маленькое, зато в вечности еще не представленное. Следом за болью эти пьесы рождают другое чувство: любовь. Наша сегодняшняя волна документального театра — бесконечное паломничество к недосягаемой достоверности. Мы ищем проводник в нетронутости непридуманной речи — вербатиме, в реанимации текста через освоение опытом актера — глубокое интервью, в отстраненности автора от вилки “протагонист-антагонист” — ноль-позиции, в аутентичности автора-непрофессионала, рассказывающего о том, что знает по выстраданному опыту... И обнаруживаем, что каждый из этих талисманов иногда может предать, изменить святой достоверности. Юрий Мирошниченко смог добиться того идеального эффекта, когда исчезает разница игрового и неигрового, когда зрителю удается встать на ту точку, откуда смотрит на реальность и ведет трансляцию небезразличный автор. Любовь стала секретом достоверности этих непридуманных пьес. Это взаимоотношение театра и документа, которое есть в мистерии. Показать твоему зрителю не то, что тебе кажется красивым, а как можешь и умеешь воссоздать подобие чего-то случившегося однажды в реальности, чего-то, что ты любишь во всей его полноте, не разделяя плохого. И зритель чувствует, что через эту полную веры в реальность прообраза мистерию прикасается к достоверности маленьких подробностей частной жизни. То, что перешло из мира реальной шахты сюда, в мир пьес, было замечено любящим глазом. Любовь смогла сохранить странности и ненужности красок, сюжетов и деталей, и когда мы доходим до конца каждой пьесы по высвеченному любовью следу, ведущему нас, выцеженному из непридуманных наблюдений любовь становится теперь и нашим личным чувством и остается с нами после занавеса. Или слова “ко-нец”, или закрытия кузбасской шахты.

Александр Родионов

¹ Там же, № 6, 1989 г.

Информация



Хроника

Осенью 2011 г. в Центре современного искусства «Винзавод» в Цехе Белого была представлена новая многоцелевая культурно-художественная программа «Платформа».

В проекте соединятся четыре направления современного художественного творчества: театр, танец, музыка и медиа. У каждого направления свой куратор: у театрального — режиссер Кирилл Серебренников; у танцевального — основатель и директор Международного центра танца и перформанса ЦЕХ Елена Тупысева; музыкального — композитор Сергей Невский; медиа — художники Аристарх Чернышев и Алексей Шульгин.

В пресс-конференции — презентации проекта “Платформа” приняли участие почти все кураторы направлений (кроме Шульгина и Чернышева), а также дизайнер и перформансер Андрей Бартенев и руководитель театра “Саунд-драма” Владимир Панков, руководитель ЦСИ “Винзавод” Софья Троценко и министр культуры РФ Александр Авдеев.

Собственно, когда только "Винз-вод" как новый центр искусств начал наполняться различными творческими мастерскими, галереями и т. п., можно было ожидать, что рано или поздно его руководство попытается дать место и сценическим искусствам. Так и вышло: подходит к концу реконструкция и оборудование Цеха Белого как зрелищного и концертного помещения, с соответствующей акустикой и светом, устроенного на принципах свободно формируемого игрового пространства.

Вот здесь и проходила пресс-конференция. Автор и руководитель проекта "Платформа" Кирилл Себренинников начал свое выступление с благодарности в адрес президента России Дмитрия Медведева.

Именно по решению российского президента были выделены средства на поддержку проекта и обеспечение первых трех месяцев его работы — подготовку и постановку нескольких творческих программ.

Общая “Платформа” для многих муз

Далее Серебренников сказал, что проект "Платформа" мыслится как экспериментальная площадка, где будет вестись поиск новых способов коммуникации с новой аудиторией и между различными сферами искусства; это будет поиск нового языка общения со стремительно меняющимся обществом. Как сказано в релизе проекта: "Вседе в нынешнем мире современное искусство давно уже не ограничивает себя рамками замкнутых, самодостаточных направлений. Стираются границы между танцем, музыкой, видео, театром, инсталляцией, изобразительным искусством. Настало время поиска взаимосвязи, синтеза разнообразных жанров, направлений, течений, тенденций и стилей".

ни, тенденции и стили». Концепция «Платформы» — дать режиссерам, актерам, драматургам, хореографам, композиторам площадку и возможности для поиска, для работы на пересечении и взаимодействии разных направлений и видов искусства. Цель «Платформы» — формирование живой, невиртуальной социальной сети, пространства для общения современных художников с современным зрителем.

Министр культуры РФ Александр Авдеев сказал, в частности, что таких программ, как "Платформа", должно быть много. И сейчас все организации и министерство культуры, поддерживающие подобный проект, восполняют то, что было упущенено в предыдущие годы. Владимир Панков в своем коротеньком выступлении выразился еще проще: вроде новых "открытых площадок" все больше, а выступать некогда. И будет здорово, если "Платформа" и Цех Белого окажутся именно такой площадкой, истинно открытой для самых разных творческих акций.

Панков, по большому счету, прав: почти все участники проекта в той или иной степени успешно и многообразно трудятся за рубежами нашей страны. Они гастролируют, участвуют в фестивалях и

различных творческих программах; их приглашают вести мастер-классы и тренинги, причем нередко открывают курсы именно под их имена. Но им значительно труднее встречаться с публикой здесь, в родных краях. Значительно труднее находить партнеров и средства для осуществления своих задумок.

Нужно какими-то немыслимо витиеватыми многолетними путями добраться до высших руководителей страны, и тогда президент “манием руки” помогает открыться экспериментальной программе “Платформа”, а премьер-министр своей поддержкой обеспечивает долгожданное открытие обновленного Театра Наций...

В проекте "Платформа" примечателен и такой факт: совместно с "Винзаводом" проект представляют и "Седьмая студия", открытие которой стало яркой новостью 114-го сезона МХТ им. А.П. Чехова. Руководитель студии — все тот же Кирилл Серебренников; а один из ведущих принципов работы — выход на сцену в спектаклях студии молодых актеров МХТ вместе со студентами Школы-студии МХАТ и мастерами Художественного театра.

В афише первых трех месяцев "Платформы" — спектакли "Ом-морозки" (реж. К. Серебренников по пьесе З. Прилепина), "История солдата" (хореографы Гай Вайцман и Рони Хавер из Нидерландов), "Метаморфозы" (реж. Давид Бобе из Франции); перформансы "Долина боли" Вл. Епифанцева и музыкальный "Сон/Dream", а также разнообразные концерты и выставки.

Кирилл Серебренников пообещал, что отношения новой арт-площадки с публикой и прессой будут предельно демократичными и современными. Билеты будут недорогие, доступные для всех категорий зрителей, особенно молодых: от 100 до 400—500 рублей. А пресса никаких преимуществ перед зрителями не получит — для всех представителей СМИ, как и во всем мире, вход тоже будет по билетам, скорее всего, по льготным, по минимальной цене.

Наш копп.