

4 Современная

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

октябрь—декабрь
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>Пьесы</i>
К. Костенко	4	Техническая неисправность
В. Шергин	45	“Концлагеристы”
И. Васильковская	70	Уроки сердца
М. Ботева	78	Мой папа — компьютер
Н. Коляда	92	Большая Советская Энциклопедия
А. Слаповский	113	Ребенок
		<i>Зарубежная драматургия</i>
Д. Годбер	135	Счастливики
		<i>Критика. Теория</i>
	166—179	В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, О. Булгаковой, С. Лебедева, И. Сафуанова, С. Репейникова)
Л. Тильга	180	Поветрие
К. Костенко	186	“Театр еще сохраняет кое-какую свободу” (интервью С. Новиковой)
С. Денисова	191	“Главное, чтобы пьесы звучали естественно” (интервью И. Болотян)
М. Сизова	198	Парадокс Леванова
Г. Коваленко	202	“Ройял Корт” и его окрестности
В. Красногоров	208	В борьбе за свои права
П. Богданова	211	Выстрел Паратова
		<i>История. Библиография</i>
С. Юрский	218	Тяга к новизне
Ф. Кроммелинк	219	Мнимые любовники
Л. Хеллман	246	Неконченная женщина
М. Левитт, А. Демин	257	“Сюжет высшего порядка”
		<i>Хроника. Информация</i>
		133 (О. Игнатюк), 164—165 (В. Москвитин, Н. Якубова), 262—264 (С. Новикова)

На обложке. Брюссельский театр “Дю Парк”: здесь была поставлена первая пьеса Ф. Кроммелинка. (К публикациям на с. 218—245.)
2-я стр. обл. “Любовь людей” Д. Богославского (“Современная драматургия”, № 4, 2011 г.) в Театре им. Вл. Маяковского. Люська — Ю. Силаева, Сергей — А. Фатеев. (См. рецензию на с. 166.)

Фото М. Гутермана

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

Издается с 1982 года ● выходит четыре раза в год

Пьесы

Кафкианская неисправность

С самого начала признаюсь: мы с Костенко состоим в переписке. Он дает мне читать свои пьесы — я пишу, что про них думаю. А думаю, что он сильно вырос и пишет все более внятно и все менее оптимистично. В последнее время пьесы у него идут плотным потоком, и одна другой лучше. Костенко становится мастером. Прочитав “Техническую неисправность”, я написала ему:

“Костя, какая мощная и нужная пьеса! Эту бы пьесу — на большую государственную сцену. Она из того же “теста”, что и твоя “Родина”¹. Только осмелится ли театр? Это — гражданский поступок, и мне даже стало страшно за тебя. Во-первых, как жить с таким трагическим ощущением? А во-вторых, бог знает, чем приходится расплачиваться за право сказать откровенно все, что думаешь.

Пытаюсь поставить себя на место твоего Блика — я ведь тоже журналист, пишу о культуре...

Но по объему пьеса слишком длинна. Неужели “Современная драматургия” не сократит текст? Я бы сократила, т.к. он идет большими кусками в одной тональности”.

Ответ Костенко:

“Редактор, к счастью, и не предлагал сокращать. Я понимаю тебя как читателя: механизм пьесы как бы буксует, будто внутри ржавые, несмазанные шестеренки. Но дело в том, что это — часть замысла. Сама пьеса — как большой агрегат, внутри которого имеется техническая неисправность. Это сознательный прием. У классиков модернизма прямая речь персонажей растягивается подчас на 20—30 страниц. Но я не думаю, что это признак дилетантизма. Просто то состояние мира, ту накаленную атмосферу, которая витала в воздухе в начале прошлого века, нужно было выразить какими-то иными средствами, не теми, которые предлагала традиционная литература.

Что же касается моей “откровенности”... Думаю, крамольного в моем произведении не больше, чем в пьесах Обэриутов.

Меня просили сократить название, оставить просто “Неисправность”. Но слово “техническая” дополняет общий смысл. Повторю: пьеса в целом мне кажется таким огромным, угловатым механизмом. Как все эти ржавые станки, которые ближе к финалу осматривает главный герой на территории керамзитного завода. Эти механизмы уже почти пришли в негодность, но других нет, и они продолжают работать из последних сил, потому что если они остановятся, то их уже никогда не завести, и в этом случае все, что происходит в пьесе — эти действия по искусственной поддержке жизни в этом странном нелепом миреке, — все рухнет, поднимая облака пыли, и просто исчезнет.

Здесь все мертво, все движется благодаря какой-то изначальной инерции, все происходит чисто механически, а подлинная жизнь подменяется видимостью. Причем работает все это со сбоями, скрежетом. Кажется, никто уже и не понимает, для чего вообще был запущен этот механизм. Для чего все это: весь этот мирок и странные фигурки, похожие на заводные автоматы — для чего все они живут? Потеря смысла, потеря внутренней жизни... Соблюдение традиций здесь легко может перейти в членовредительство, забота об общем благе легко

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2012 г.

сочетается с моральным и физическим уничтожением отдельной личности, рассуждения о “добре” проходят на фоне откровенного зверства и т. д.

И я нарочно выбрал такую форму, где все неоднозначно, “белое” перетекает в “черное”, “надежда” сменяется “отчаянием”, а затем все это опять меняет форму, переходя в свои противоположности, и так бесконечное число раз. Это что-то вроде атональной музыки (опера “Лулу” Альбана Берга, струнные квартеты Шенберга). Мажор и минор сплетаются, получается однородный сплав. То есть это как бы выражение особого восприятия мира. “Зло” мутирует, на него уже нельзя со всей определенностью указать пальцем, сказать: “Вот оно, зло!”, и оно застынет, как в ледяной корке. Нет, оно прячется за различные благообразные маски, оно ведет себя, как “добро”, причем настолько убедительно, что ты миллион раз будешь теряться, что это на самом деле. То же самое с “добром” — оно деградирует в результате какой-то немощности и неуверенности, аморфности, оно постоянно искушается своей противоположностью, вводится в заблуждение, не всегда есть возможность устоять, и таким образом оно в какой-то момент меняет окраску, приобретает качества “зла”, после чего раскаивается, вновь становится собой, но это, увы, не стабильное состояние... И все это продолжается как круговорот, как разводы красок в воде, которые смешиваются, приобретая совершенно иной оттенок... Мне кажется, чтобы отобразить это сложное, противоречивое состояние, та форма, которую я выбрал, подходит как нельзя лучше. Это не то что бы хаос — тут свой, особый порядок, который наблюдает главный герой, поневоле сбросив розовые очки.

Если говорить о “внутренних изменениях”, которые по идее должны присутствовать в драматургии, то ближе к финалу главный герой, как обреченный Илл в пьесе Дюрренматта (“Визит старой дамы”. — *Ред.*), обретает некоторое мужество, непредвзятый взгляд на окружающий его мир: он больше ни во что не верит, его трудно усыпить при помощи красивых слов, которыми его кормили на протяжении всей пьесы. Но, тем не менее, хотя он и потерял то, что зовется “верой” и “любовью”, как теряли их узники концлагерей, тем не менее “надежда” в нем еще теплится. Именно это заставляет его в очередной раз поддаться на уговоры, казалось бы, лучшего друга, который соблазняет его близостью свободы. Свобода — это то, во что Александр, пожалуй, еще верит, к чему стремится всем существом. Но смерть подсекает его возле самой финишной черты.

Как бы печально это ни прозвучало, у меня есть ощущение, что это вообще модель человеческой жизни. Не знаю, касается ли это жизни в России, где личность зачастую приносилась в жертву коллективу, или жизни вообще? Но что-то в этом есть: ты веришь, бьешься головой о стену, пытаешься ее пробить, твоя вера постепенно чахнет, но остается стремление к свободе и настойчивое желание узнать: почему же все так происходит? Кажется, вот-вот ты это узнаешь, и вместе с этим придет свобода, еще чуть-чуть, но... Жизнь закончена, неразрешимые вопросы так и остались в категории “вечных”, а что касается свободы... Твоя смерть как бы и есть последний шаг в пространство свободы.

Заметь еще одну вещь — в этой пьесе как бы два финала, пьеса раздваивается. Один финал трагичный — смерть главного героя, Блика, другой — самый натуральный хеппи энд: Лопатка, Анусин и другие веселятся на лоне природы. Впрочем, это типично кафкианская ситуация: насекомое Грегор Замза умерло, его семейство на радостях идет гулять.

Через некоторое время мы встретились и поговорили о других, тоже интересных вещах. Запись нашей беседы читайте на с. 186.

Светлана Новикова

Любовь... Рождение... Ребенок... Что дальше?

Само собой получилось, без осознанной цели и программы, что последние мои пьесы можно назвать семейными. “Любовь”, “Рождение”, “Ревность”, “Жили-были муж с женой”, да и недавняя “Зерба” тоже. Отдельно приятно, что почти все эти пьесы благосклонно опубликовала “Современная драматургия”.

Вот и “Ребенок” — семейная то ли драма, то ли трагикомедия.

Обычно момент рождения замысла не фиксируется. Вдруг обнаруживаешь, что он в тебе уже есть. Будто ветром надуло, причем неизвестно когда и откуда.

В данном случае я точно помню, как все было. Не имея сил писать, читать и думать, валялся на диване и тупо смотрел передачу “Пусть говорят”. Очень хорошее, кстати, название, саморазоблачительное. Дескать, пускай себе потрындят, пар выпустят. Вспоминается Лермонтов: “Пускай она поплачет, / Ей ничего не значит”.

На самом деле у этой одиозной программы кроме регулярного пиара тех или иных личностей есть две важные социальные задачи, которая она успешно выполняет. 1. Показать людям, живущим трудно, бедно, проблемно, что есть те, кому совсем плохо: сравнивайте, радуйтесь, благодарите партию и правительство. 2. Сымитировать внимание к болевым точкам нашей действительности (слово “сымитировать” тут ключевое). Есть еще задача, можно сказать, художественная: опошлить все, к чему прикасаются участники. Трагедии на наших глазах превращаются в фарс, присутствующие выглядят трамвайными хамами. Ибо тональность обычно такова, что если не будешь орать с покрасневшей от возмущения физиономией, то тебе и слова не дадут.

Так вот, я смотрел, слушал (мысленно ругая себя за то, что теряю время), речь шла о дележе детей — любимая тема передачи, поскольку народ этим сильно интересуется, как и любым дележом вообще. И подумал: черт побери, но ведь это действительно важно! Почему же на моих глазах все становится мелким, гадким, противным? Надо не так, надо...

И оборвал себя: увы, в телевизоре надо именно так. А если хочешь не так, пиши сам. Пьесу, например.

И написал.

Естественно, она далеко ушла от увиденного сюжета, она совсем о другом. О чем, рассказывать нет нужды — текст прилагается.

Что дальше? Быть может, “Развод”, “Одиночество”, “Старость”, “Смерть”?

Посмотрим.

А. С.

¹ Полный список наших публикаций см. на www.rucont.ru (Ред.)



35-летие Театра на Юго-Западе праздновалось на сцене Театра им. К. С. Станиславского, художественным руководителем которого теперь является Валерий Белякович, но его имя как основателя, будет всегда неотрывно от “Юго-Запада”. Юбилей

этот отмечался с размахом, ценители “юго-западного” направления и почитатели самого Беляковича штурмовали театр; телекамеры, журналисты, гости, море цветов, возбужденные зрители, не помещавшиеся в зале, — не есть ли это лучшее доказательство истинного успеха?

Белякович в присущей ему шутило-свойской манере, облаченный в свою фирменную “рабочую униформу” — футболку и джинсы, — по обыкновению, сам вел церемонию торжества, срежиссированного лично им. И хроника жизни театра, следуя его же постановочной традиции, чередовалась с авторскими воспоминаниями и исповедями — о себе и своей жизни в искусстве. (Наиболее полно этот жанр представлен в “юго-западном” цикле Беляковича “Моно-1”, “Моно-2”, “Моно-3”.) Он вспоминал о легендарном рождении своего театра в тринадцатиметровой комнате на чердаке Востряковской библиотеки и о тех людях, вместе с которыми все это начиналось, о своем брате Сергее Беляковиче, Викторе Авилове и других единомышленниках, теперь вошедших в историю “Юго-Запада”. Рассказывал об отце и матери и о школьном детстве, перетекающем в театральную юность. (Знаменательный этап его биографии в Театре юных москвичей Дворца пионеров на Ленинских горах давно уже стал фактом биографии самих Ленгор.) Вышедший для приветствия артист Владимир Корнев назвал театр Беляковича “театром мальчишеской мечты, воплощенным рукой опытного мастера”.

Меж тем бурная энергетика “Юго-Запада” затопляла сцену и зал фирменными сполохами огней, клубами дыма и яростной игрой этой неистовой труппы. Перформансы, сделанные из лучших репертуарных спектаклей (а в репертуаре

Юго-западный ветер на Тверской

сегодня около сорока названий), неслись по сцене лихим аллюром, превращая представление театра в одну нескончаемо остроумную пародию. Собственно, сам Белякович — признанный мастер пародии, гротеска, сатиры и фарса, шутовства и трюкачества. Его вечное тяготение к дурочествам и легкомыслию в самых серьезных вещах породило сатиру и фарс как ведущие жанры его сцены. Веселое шутовство и канальство тут в обязательном составе всего и вся — что клонит критиков к упоминанию цирка, балагана и скomorошества, олицетворяющих чисто русский архетип зрелища.

Здесьняя труппа, всегда славившаяся колоритностью типажей и фактуры, за последние годы пополнившаяся талантливыми актерами из других городов, а также учениками Беляковича из РАТИ, выглядит сегодня необычайно зрело. Связь поколений (а здесь играет уже второе поколение “юго-западных” звезд — дочь Виктора Авилова Ольга, сын Сергея Беляковича Михаил, дочь Ольги Ивановой Алина) обеспечивает сохранение традиций и долгожительство спектаклей, роли в которых переходят к новым актерам, вливающим в них свежую кровь. Гамлета, которого когда-то играл Виктор Авиллов, покоривший Эдинбург, теперь играет великолепный Максим Лакомкин. Макбета и леди Макбет, сменив Валерия Афанасьева и Ирину Бочоривили, играют Алексей Матошин и Ольга Авилова. И тот и другой спектакль внесли свои звучные аккорды в юбилейную церемонию. Вспомнили и еще знаменитого долгожителя — “Женитьбу” с умопомрачительным Александром Горшковым в роли Агафьи Тихоновны, толстяком и комиком здешней труппы. В “Ромео и Джульетте” главных героев, которых мы лицезрели в тот вечер, играют теперь юные Антон Белов и Вероника Саркисова вместо любимых нами когда-то Анатолия Иванова и Карины Дымонт — начинавших жизнь этого спектакля в начале 90-х. “Ромео и Джульетту”, как и “На дне”, Белякович ставил неоднократно в разных городах и странах — в Америке, Японии, Корее, Ниж-

нем Новгороде, Пензе и Москве (МХАТ им. М. Горького).

А в знаменитом “Мастере и Маргарите”, поставленном в 1993 году на Павла Куликова и Ирину Подкопаеву в роли Мастера и его музы, вышли на сцену Евгений Бакалов и Карина Дымонт. Воланд же сначала играл Виктор Авиллов, потом стал играть сам Белякович. Теперь роль перешла к Олегу Леушину, которому на наших глазах предыдущий Воланд символично передал свою трость. И оба они удалились в глубину сцены, два Воланда и два художка “Юго-Запада” — прежний и нынешний. Так что преемственность поколений осуществилась и в режиссуре.

Валерий Афанасев долго играл в этом спектакле Понтия Пилата, и теперь, перейдя в Театр им. К. С. Станиславского, вновь встретился здесь с Беляковичем. Афанасев на юбилей пел под гитару песни собственного сочинения, посвященные “Юго-Западу” и своей юности. Из них мы узнали, что он, как и Белякович, парнишка с московской окраины, с улицы Нагорной — и вот покоривший теперь улицу Тверскую.

Сыграны были в тот вечер и “Трактирщица”, блеснув дуэтом Олега Леушина и Карины Дымонт, и многолетний хит “Собаки”, и конечно же “Dostoevsky-trip”, и новоявленная “Баба Шанель” (предсказавшая появление “Бурановских бабушек”), где художка старушечьего хора играет феерический Денис Нагретдинов, учившийся у Беляковича в РАТИ.

Особой строкой шли “эксклюзивы Юго-Запада”, поставленные по собственным инсценировкам Беляковича, — “Дракула” по роману Б. Стокера, “Комната Джованни” по роману Х. Грау. Признанные хиты последних лет, на которые до сих пор невозможно достать билеты.

И последние вещицы, также экс-клюдивные, поволновали публику на юбилей — “Фотоаппараты” и “Аккордеоны”, поставленные диптихом в честь 60-летия Беляковича и проникнутые невероятной экзистенциальной жаждой жизни. В “Фотоаппаратах” по пьесе П. Глэдлина — жизнь зачатых, но еще не родившихся существ, воюющих за свое право на бытие, своеобразная “жизнь до жизни”. Автор же “Аккордеонов” — сам Белякович. Со сцены он расска-

Окончание на с. 164.

¹ Пьеса Н. Коляды. См.: “Современная драматургия”, № 1, 2011 г.

² Там же, № 2, 2009 г.



Третий после Шекспира

По необъяснимому стечению обстоятельств, имя британского драматурга и режиссера Джона Годбера (род. 1956, Йоркшир) до сих пор незнакомо российскому зрителю — разве что по фильму “Полный вперед!”, поставленному им по пьесе “Up’n’Under”.

Годбер — автор около 60 пьес, в большинстве своем бытовых комедий, режиссер многих театральных и телевизионных постановок (в том числе по Шекспиру и Теннесси Уильямсу). В течение своей карьеры он стал обладателем большинства театральных наград, в том числе международного Эдинбургского фестиваля искусств “Фриндж”. Джон Годбер также был признан одним из трех наиболее часто исполняемых английских драматургов — после Шекспира и Алана Эйкборна.

Получив диплом преподавателя драмы и проработав в этом качестве несколько лет, в 1984 г. Годбер был назначен художественным руководителем театра “Грузовик” (Hull Truck Theatre) в Халле — портовом городе на северо-востоке Англии. С тех пор его имя навсегда стало неофициальным титулом этого театра, более того — визитной карточкой культурной жизни всего города. Здесь он ставил практически все свои пьесы, и благодаря огромному успеху многих из них провинциальный “Грузовик” прославился на всю страну и не раз входил в десятку лучших театров Великобритании.

До прихода Годбера театр был на грани закрытия. И новый худрук увидел свою миссию в том, чтобы привлечь в пустующие залы людей, не привыкших к посещениям театра. Его пьесы говорили именно о них, жителях Халла — докерах и рыбаках, официантках, парикмахерах, учителях, завсегдатаях пабов и вышибалах. Так Годбер стал “голосом Халла”: у него появилась своя аудитория, все-таки не слишком охотно шедшая в театр,

если там ставили “Юлия Цезаря” или инсценировку “Моби Дика”.

“В идеале я хочу видеть в театре одновременно и смех, и слезы. Чтобы в спектакле было достаточно пороха, чтобы он был мускулистым и жестким — только так он будет иметь шансы на успех у местной аудитории, — говорит Годбер. — Если бы я в свое время не приехал в Халл, я стал бы писателем совсем другого рода”.

В “Грузовике” он проработал более 25 лет. А в настоящее время Джон Годбер “поднимает” следующий, ранее незаметный провинциальный театр.

Мировую известность Годберу принесла пьеса “Вышибалы”, написанная еще в 1977 году и впоследствии неоднократно им модернизированная. Она была переведена на несколько языков, с большим успехом прошла во многих странах и собрала немало высших театральных наград.

“Счастливики” были написаны в 1995 году, вскоре после начала в Англии розыгрышей Национальной лотереи, с которой связан сюжет пьесы, но она до сих пор звучит актуально: проблема “человек и деньги”, видимо, не может устареть. Лейтмотивом можно взять житейскую мудрость, гласящую: “Будьте осторожны в своих желаниях — они могут сбыться”. Это сатирическая сказка о том, как люди не умеют найти свое счастье рядом, под боком, в обычной жизни, и надеются, что выигранные в лотерею миллионы помогут им в этом. Но ни Голливуд, ни Венеция, ни льющееся рекой шампанское не оправдывают их ожиданий. Недаром герои не раз с ностальгией вспоминают рыбалку в соседнем городке у моря, традиционную английскую “фиш энд чипс” — жареную рыбу с картошкой, которую можно съесть, сидя прямо на парашоте набережной, и продолжают сами ухаживать за садом, не доверяя нанятым садовникам. Своего рода “Сказка о рыбаке и рыбке”.

Ольга Бухова



Окончание. Начало на с. 133.

зал нам, что в детстве сам учился играть на этом дорогом в те времена инструменте, который купила ему мать. А потом ему захотелось сделать про аккордеоны спектакль. Он заставил своих актеров освоить технику игры на аккордеоне, а потом вывел на сцене эту уникальную банду, приводящую всех в состояние эйфории. Девять молодых красавцев

исполняли бесконечный каскад всевозможных музыкальных номеров, перенося нас в параллельную реальность, где человек является единое целое со своим музыкальным инструментом, живя с ним одной жизнью, а эта жизнь и есть весь мир. Тут никаких текстов — лишь музыка и неутомимый, яростный балет мужских фигур. Мужчины и аккордеоны. Они танцуют, летают по сцене, кувыркаются и куролесят, увлекая нас своей мужской удалью и пластическим мастерством. Их шабаш, полный отчаянного и безумного муж-

ского веселья, напоминал некий гимн, некое запредельное жизненное ликование, подходящее на бесконечный и яростный любовный акт.

В финале вечера вручались премии, учрежденные самим Театром на Юго-Западе: премия имени Виктора Авилова “Корона шута” и премия “Алмазный фонд Юго-Запада”. Отметили и людей, распространяющих по России “юго-западное” влияние — таких, как корифеи этой сцены Анатолий Иванов и Вячеслав Гришечкин, создавших теперь свой театр в городе Волжске.

Ольга Игнатюк

Нарастающий последние два сезона вал сретированных читок и экспресс-показов новых пьес все более структурируется. Возникают и обособляются различные течения и тематические направления. Недавно московский театр “Школа современной пьесы” пригласил на работу переводчика, куратора и организатора различных международных проектов Максима Рейно, поручил ему международное направление и развитие контактов с зарубежными центрами и фестивалями драматургии, и в рамках своей основной деятельности он выстраивает особую линию: читки-показы современной славянской драматургии (переложения пьес на русский самого М. Рейно и других переводчиков).

Так что в минувшем сезоне в небольшой “Синей комнате” ШСП (надеюсь, это продолжится и в следующем сезоне) регулярно собиралась заинтересованная публика — специалисты театра и других сфер культуры и искусства, журналисты, критики, обычные зрители и знакомилась с новыми образцами современной драматургии славянских стран. В течение вечера проходили когда одна, когда две-три читки. После каждой — заинтересованные горячие обсуждения (и это говорит о том, как необходимо постоянное общение, совместная “рефлексия после спектакля” людям театра и тем, для кого они играют свои спектакли, а также тем, кто об этом пишет). Экспресс-показы проводятся силами молодых режиссеров и молодых (а то и вполне маститых) артистов московских театров (включая актеров ШСП) и студентов театральных вузов. Например, в программе “Славянская драматургия по-русски” были представлены пьесы Симоны

Современная славянская драматургия в “Школе современной пьесы”

Семенич “Пир” (режиссер Михаил Егоров) и Матяжа Жупанчича “ШокоШоппинг” (режиссер Евгений Кочетков). На первом показе присутствовала Андрея Кузман, атташе по культуре посольства Словении в РФ. Она высоко оценила увиденное и выразила благодарность за работу. Съемку вела и брала интервью у участников съемочная группа “Радио-ТВ Словении” в России. А в самом конце сезона “Школа современной пьесы” при содействии посольства Республики Македония, РОО “Македонский культурный центр”, Международного центра театральных инициатив Института славяноведения РАН и Theatre Factory of Contemporary Ideas в рамках Фестиваля славянской драматургии провела презентацию современной македонской драматургии. В этот день в той же “Синей комнате” яблоку негде было упасть: приходилось ставить на любом “пяточке” дополнительные стулья (а кому-то из зрителей все же пришлось стоять). Этот интерес не удивителен. Вот что сказано о македонской драматургии наших дней в кратком анонсе проекта: “Современная македонская драма — чрезвычайно интересное и динамично развивающееся явление. В ней авангардные черты тесно перепелились с национальными мифами, преданиями и легендами. Драматурги обращаются к поворотным, трагическим событиям

в жизни нации, пытаются понять истоки кровавых конфликтов настоящего. Они пристально всматриваются в самобытный, стойкий характер народа, не давший ему раствориться во времени”.

Именно такие пьесы (переводы с македонского О. Панькиной) в ярких дайджест-показах увидели участники мероприятия: “Ветка на ветру” Коле Чашуле (режиссер Андрей Цисарук), “Чернодринский возвращается домой” Горана Стефановского (режиссеры Сергей Гук и Иван Колдаре), “Dies irae” Жанны Мирчевской (режиссер Василий Герасимов) и ряд других произведений. В дайджест-показах приняли участие актеры ШСП и других московских театров.

Предваряя показы, посол Республики Македония в России Илия Исайловски кратко охарактеризовал особенности культуры и традиций македонского народа, поблагодарил организаторов проекта и выразил надежду, что такие мероприятия будут способствовать более глубокому взаимопониманию и сближению славянских народов. В программе презентации принял участие и атташе по культуре посольства Республики Македония, питомец “Мастерской Петра Фоменко” известный режиссер Иван Поповски. Комментировали представленные пьесы и выступили с развернутыми сообщениями крупные специалисты. Известный театровед, ведущий научный сотрудник Института искусствознания Н.М. Вагапова так обозначила тему своего выступления: “Современный македонский театр: выход на международную арену”. А профессор кафедры славянской филологии филологического факультета МГУ, почетный член МАНИ А.Г. Шешкен

свое выступление назвала “Македонская драма на рубеже тысячелетий”.

В начале июля при содействии все тех же Международного центра театральных инициатив, Theatre Factory of Contemporary Ideas, Термен-Центра при Московской консерватории, Openwaytheater (Нью-Йорк) московский “Чет-Нечет-театр” показал в “Синей комнате” СШП

пьесу Майи Праматаровой (Болгария) “Убейте эту женщину” в переводе Валентины Ярмилюк. Художественный руководитель “Чет-Нечета” Александр Пономарев предложил абрис почти завершенного моноспектакля, в котором текст и актриса поддержаны разнообразным применением мультимедийных средств (включая различные электронные проекции и звучание “тер-

менвокса”). Этот опыт далеко не во всем удался, но оказался весьма любопытным.

В следующем сезоне “Максим Рейно и компания” планируют продолжить, в сотрудничестве с театром “ШСП”, показы современных скандинавских пьес и даже намерены расширить географию: например, предъять в экспресс-показах шведскую драматургию наших дней.

Валерий Москвитин

“Вспомним о невосполнимой потере, заключавшейся в исчезновении крестьянства, являвшегося по преимуществу коллективной памятью, популярностью которого в качестве предмета истории совпала с апогеем индустриального подъема” — эту цитату из самого начала “Мест памяти” Пьера Нора могла бы предположить Ядвига Олерадска, директор торуньского фестиваля “Контакт”. Если бы она вообще имела склонность выдвигать тезы, оглашать лозунги и ставить перед обсуждениями спектаклей каверзные вопросы. Я даже готова предположить, что крен в сторону “крестьянства” возник совершенно естественно и сам по себе. Жалко, что не совпал с “апогеем индустриального подъема”...

А с чем совпал? По мнению Павла Демирского и Моника Штиемпки, авторов спектакля “Во имя Якуба III” (театр “Драматичны”, Варшава), совпал с последним отпуском в Египте польского среднего класса; по мнению Алисы Херманиса, привезшего в Торунь “Черное молоко”, — с отпусками, проводимыми в деревне его актерами, получившими задание приглядеться к тем хозяевам, что еще держат коров, и обнаружившим, что все они держат свою “последнюю корову”.

Конечно, и спектакль Херманиса не “про коров”, и спектакль Штиемпки и Демирского не о предводителе крестьянского восстания 1846 года Якубе Шеле, а “о том, что для нас сегодня является барщиной” (цитирую прозвучавшее на фестивальных дискуссиях). И пьеса Клавдиева “Развалины” (московский Центр современной драматургии и режиссуры) “не о людоедстве во время войны, а о нашем сегодняшнем состоянии, когда готовы друг друга есть”. Не о деревне, а о гражданской войне в некой ближневосточной стране “Пожары” Важди Муавада, что привез в Торунь роттердамский театр “Ро” (реж. Ализ Зайндвийк). И тем не менее, и тут в погоне за первопричиной зла, в путешествии из

Эх ты, деревня! 21-й театральный фестиваль в Торуне

некой благополучной и просвещенной страны “на родину матери” два взрослых близнеца, сестра-математик и брат-боксер, обнаружат в начале начал жестокие законы патриархальной деревни. Именно эти “мирные законы деревни” еще до любви войны потребовали, чтобы мать бросила своего первого ребенка, рожденного в любви. А этот-то брошенный ребенок и становится дальше тем исчадием ада, извергом, что мучает и насилует в тюрьме неузнанную им мать, становясь отцом собственных брата и сестры... Театр “Ро” разыгрывает эту пьесу в брехтовской манере, объясняя рациональный пафос ее героев и особенно героинь обращениями в зал (а в роли Наваль, матери — Фаня Сорель, игравшая главную — мужскую! — роль в брехтовском “Ваале”). Пафос, увя, все равно остается умозрительным, и вопрос об ответственности “деревни” размыт во всеобщей боли и всеобщем унижении.

Как известно, этот вопрос, однако, со всей остротой поднят пьесой Клавдиева, вызвавшей в Торуне не меньшие споры, чем в Москве. Если вспомнить мысль Пьера Нора о том, что крестьянство являлось коллективной памятью, то “Развалины” вопрошают: какой памятью и о чем? Воспоминания о том, что в деревне, где она жила, еще в довоенные времена, в голод, должно быть (!), произошло людоедство, в главной героине размыты; они неопределенны, как возникшая от недоедания галлюцинация, как нечто, что тогда выяснять было опасно для жизни... Но что мучительно напоминаемое сейчас укрепляет ее в мысли, что ее собственный грех — питание убитыми — все же не так велик, как грех ее соплеменников, которые, чтобы есть, может, убивали сами. В ее памяти совершенно иное, чем в

культуре города, отношение к смерти: в ее плоти и крови, в каком-то очень дословном, животном смысле — готовность пренебречь жизнью индивидуальной ради продолжения жизни особи. Мария Развалина (Ирина Денисова) берет не напоном, не деревенской грубостью и неразборчивостью, а именно этим полным отрицанием принципа индивидуальности.

Памятью деревни поверяет сегодняшние социальные конфликты и Бела Пинтер. Его будапештский театр показал написанную и поставленную им пьесу “Мразь”. В селе, куда фрустрированные собственной бездетностью родители привозят приемных девочнок-подростков, из которых одна — цыганка, нацменьшинств никогда не было. И все же здешние старики убеждены, что цыганка — это плохо, это крапты. Это одна сторона их памяти. Другая — парадоксально совмещенная с первой — память о преступлениях против цыган, которые в Венгрии то здесь, то там совершались и совершаются, ощущение и своей за них ответственности. Молодой цыганке оказывается крайне легко разжалобить стариков, сделав намек, что она — чудом выжившая жертва погрома.

Этот раунд во встречах с “иным” деревня выигрывает. Но проигрывает в следующем: в ее памяти все же не оказывается никакой другой положительной роли для “иного”, как роль жертвы. И хоть милосердие все же лучше, чем его отсутствие, но и снисходительно-покровительственное попустительство совсем не делает меньшинства равноправными. А если они таковыми себя все же почувствуют, как наша героиня, в конце концов выходящая замуж за своего собственного приемного отца, то покровительство “большинства” готово обернуться своей противоположностью. Так в памяти возрождается махровый национализм — свою “исконную идентичность”

Окончание на с. 261.

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Что люди друг с другом делают!..

“Любовь людей” Д. Богославского¹ в Театре им. Вл. Маяковского

Новое художественное руководство маяковцев решилось на смелый эксперимент: доверило молодому, но уже ярко проявившему себя режиссеру Никите Кобелеву поставить на Малой сцене пьесу молодого драматурга из Белоруссии Дмитрия Богославского. Это первая постановка в России пьесы, уже отмеченной призами нескольких крупных конкурсов.

Фронтально к зрителю, вдоль всей ар-эсцены — единая сценографическая конструкция. Впритык друг к другу кирпичная стена с лавочкой и пустым проемом (здесь попеременно возникают сельский магазин и хлев около избы главной героини); что-то вроде кухонной стены в сельском доме, с рукомойником в углу, полками и телевизором на подоконнике (тут, в зависимости от размещения стола — то кабинет сельского милиционера-участкового, то кухня или столовая в доме главной героини, то комната в доме еще одного персонажа, где разгуливается дружеская пьянка); еще один проем, выстроенный таким образом, что это то ли выход в коридор или другие комнаты, то ли вообще путь на улицу, за угол дома...

Между декорацией и подиумом и зрителями — широкая полоса темного песка. Подробно и точно воспроизводя предметы быта, фактуру и колер окраски внутренних и наружных стен и массу мелких житейских аксессуаров, художники Анастасия Бугаева и Тимофей Рябушинский создают реалистичный и емкий образ пространства, в котором живут персонажи и где разворачиваются перипетии их судьбы. Это единое пространство вложенных друг в друга внутреннего и внешнего миров, в обоих смыслах — единство дома-улицы и единство мира внешних событий и внутренних переживаний персонажей. Пожалуй, эта декорация оставляет самое непротиворечивое и цельное впечатление из всего, что складывается в образный строй спектакля “Любовь людей”.

Вот какие страсти сорокалетних людей бу-

шуют в этом мире: Люська убивает Колю, своего мужа, безнадёжного алкаша, бьющего жену и силком принуждающего ее к соитию. Убивает Люська, отмщая за всю беспросветность и муку обманутых надежд, жестоко: рубит на куски и скармливает свиньям... Многомесячную пропажу Коли должен расследовать участковый Сергей. А между ним и Люськой давняя, еще со школы, несостоявшаяся любовь. Люська рассказывает Сергею правду — и они кидаются в объятия друг другу, страстные, почти безумные (режиссер и актеры подчеркивают приземленно-плотскую, “животную” окраску этих объятий). Теперь Сергей и Люся могут жить вместе, и за них рады их матери и все их друзья-подруги, и дело идет к свадьбе. И у Люськиного ребенка появится, наконец, “нормальный” отец, и вообще жизнь примет “нормальный” вид.

Тут-то Люську и начинает посещать призрак... видение... по ночам к ней приходит убитый муж Коля, и они разговаривают — мирно, ласково, чутко, взаимопонимающе, как никогда не было у них наяву. Мать Люси и Сергей пытаются выяснить, с кем она говорит по ночам. Люська просит их потерпеть, а когда они настаивают, просто отказывается разговаривать и молчит неделю за неделей. И от этого ужаса непонимания начинает буяннить и спиваться Сергей. А Люська дает какому-то из хряков куснуть свою руку — чтобы понять, как было больно убиенному Коле.

И чем дальше разворачивается эта история, неудержимо скользя по накатанной

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

колее заранее предугадываемых поворотов, ходов, событий, слов, дрызг, тем сильнее охватывает раздрай и проворечивое двусмыслие в восприятии спектакля.

Неспешно разворачивающаяся череда идущих параллельно и переплетающихся бытовых историй, взрывающаяся то и дело синкопами страстей, разыграна внятно, подробно и достоверно. Скандалы в семье Люськи (Юлия Силаева), ее замысел убить мужа (Вячеслав Ковалев), само убийство; признание Сергею (Алексей Фатеев) и выстраивание новой семьи; гадания окружающих — куда же подевался Колька?.. Метания строителя Чубасова (Алексей Фурсенко) между “плотской любовью” к продавщице Машке (Анна-Анастасия Романова) и “небесным чувством” к горожанке, крановщице Ольге (Нина Щеголева)... Крах семейной жизни Ивана (Максим Глебов) и Насти (Оксана Киселева) — потому что у них нет детей... Все это и по-человечески вызывает сочувствие, и подано режиссером и актерами убедительно. А “пережимы в страстях” ясно читаются как режиссерский ход и актерские приемы, подчеркивающие ту неподвластную рассудку, “животную”, природно-врожденную подоплеку иных наших поступков и замыслов.

Но где-то к середине истории напряженность сочувствия персонажам начинает ослабевать, ты как бы по инерции влачишься за накатывающими событиями и тебя словно мотает от примитивного голливудского триллера к “уж-жасной мистике” досужих деревенских сплетен. И тут надо говорить, по-моему, о половинчатости и противоречивости текста молодого драматурга и непроявленности (или нерешительности) взаимодействия молодого режиссера с пьесой. В анонсе спектакля сказано, что кризис сорокалетних героев происходит от безнадежности жизни умирающей русской деревни. Оставим это заявление на совести пиар-службы театра: в тексте пьесы на это не нападают. Речи героев в пьесе и, соответственно, их повадки в спектакле создают ощущение не глубинного умирающего села (а они разные — на Севере, в Центре, Приуралье, Сибири или Беларуси), а, скорее, усредненный облик ПГТ (поселка городского типа), где на окраинах держат скотину и живут по-сельски.

А когда вся история раскручивается до кульминационных сцен, драматургу изменяет точность и самобытность письма — сорокалетние персонажи так говорят о своих детских мечтаниях, что утрачивается чувство места и времени: вовсе это не селяне, и их мечты отдают не началом перестройки (годы их детства), а какими-то клише советских фильмов и книг 60—70-х гг. Речь обеих старух — матерей Сергея и Люськи (Лидия Федоровна — Людмила Иванилова, Ольга Борисовна — Надежда Бутырцева) все больше звучит как отголоски советских почвеннических клише. Соответственно, и актрисы с режиссером выстраивают какие-то очень банальные “характерные” стереотипы — насколько веришь им в начале, настолько же скучно с ними ближе к финалу. Но не это главные причины теряющегося драйва и нарастающих противоречий в восприятии. Главное, по-моему, вот в чем.

По сути, эта история меньше всего “о развале деревни” (белорусской, русской и какой-либо еще). Персонажи жалуются на свое захолустье впроброс — так во все эпохи в разных странах жаловались на затхлость провинциальной жизни литературные и драматургические персонажи; “гибель села в нынешнем мире” в этом сюжете — даже не материал, просто как бы обязательный дежурный, “модный” фон. Даже не причина сокрушительных событий.

Персонажи спектакля — вполне адекватные, вменяемые, дружелюбные к окружающему миру люди. Они не творят нарочного зла и стараются помочь друг другу. На них можно положиться в беде — даже на мелко-травчатого бизнесмена Ивана. Такими играют их актеры, ибо такими они написаны у автора, их общее человеческое сожителство вполне мирно. Сокрушительные события в их “внешнем мире” происходят из-за накатывающих изнутри их душ непредсказуемых и неудержимых желаний и поступков или из-за “дающей себя знать природы”. И вот это — главное, сущностное, первопричинное у автора пьесы. Не дано детей Ивану и Насте — и это ломает и мучает их. Полное взаимопонимание у Машки и Чубасова — но как-то все просто, обыденно, приземленно... и он берет в жены “необычную”, “неземную”

Ольгу и ничего не может поделаться ни с собой, ни со своей совестью. Люська убивает мужа-мучителя, любящий ее милиционер Сергей покрывает ее преступление (и совершает тем самым свое, должностное), а совесть (призраком Коли) настигает Люську, а затем и самого Сергея. Это бытийные причины катастроф. Надсоциальные и надвременные. Когда природа — своеволие вступает в схватку с разумом — совестью... И от этого, бывает, рушится внутренний мир человека и сокрушаются устои социума.

Стоило бы прислушаться режиссеру к этой настоящей, главной теме пьесы. Собственно, и драматург ее сам ощущал как настоящую тему — и подзаголовок, им данный: “картины из жизни людей в преддверии зимы и ожидания лета”, и само название “Любовь людей” говорят о том, что не “распад села”, а неуправляемость людской природы есть настоящий “меседж” этой пьесы. Другое дело, что талантливый, чуткий к внутренней речи и к ее “озвучанию” в языке автор стоит в растерянности перед той грандиозной банальностью, которая лежит в основе житейских катаклизмов. И не зная, что с этим делать, автор придал пьесе некую социальную актуальность. Ну, так режиссеру стоило бы не покушаться на эту актуальность — она ничему не помогает. Но из-за нее и в пьесе, и в спектакле, особенно ближе к финалу, идет наворот штампов и скучных общих мест — таких, как какая-то во все “никакая” пьянка персонажей в духе социальных драм или сатир глубоких бездн лет

соцреализма и эпохи застоя...

Половинчатость и непроясненность художественных решений и зрительских ощущений возникает еще по одной причине. Пьеса пронизана “белорусским духом” — этот национальный колорит не зависит от конкретного признака; он сквозит отовсюду, как неуловимый, но ясно ощущаемый флер (так же, как в других удачных пьесах даровитых современных молодых драматургов Беларуси — даже если их тексты написаны по-русски). При постановке (тот же анонс говорит об этом) сюжет как бы попытались привязать к другим географическим реалиям — но он не слишком “русифицировался”. Белорусский колорит ощущается во всем... Может быть, и надо было его не микшировать, а раскрывать еще более внятно? И тогда, возможно, еще более внятно проступили бы вечные, нерешаемые, наднациональные и всеобщие, надвременные проблемы, которыми, как встарь, мучаются современные люди?

Замечательно в этой постановке доверие друг к другу: режиссера к тексту, актеров — к режиссеру и драматургу, руководства театра — к увлеченности молодой команды. Замечательна потенциальная продуктивность этого взаимного доверия. Но все же принципы жесткого художественного отбора и ясного замысла никто не отменял — иначе неизбежно застрянешь где-то на половине пути к результату. Быть может, очень сильному по воздействию...

Валерий Бегунов

Театральный роман

“Театральный роман” по М. Булгакову в “Мастерской Петра Фоменко”

“Театральный роман” по праву считается едва ли не самым смешным из произведений Михаила Булгакова. Обилие остро, даже гротескно очерченных персонажей, остроумные реплики и диалоги делают повесть весьма благодарным материалом для постановки на подмостках театров. Не случайно произведение неоднократно инсценировалось, и на сегодняшний день версия “Мастерской П. Фоменко” — четвертая из идущих на московских сценах.

Спектакль (режиссеры-постановщики Кирилл Пирогов и Петр Фоменко) начинается с долгих предисловий главного героя, писателя и начинающего драматурга Сергея Леонтьевича Максудова — alter ego самого автора (эту

роль играет Кирилл Пирогов), и в дальнейшем он почти все время на сцене. Говорит многозначительно, растягивая слова. Порой рвет страсти в клочья в лучших традициях дошекспировского театра. Неудиви-

тельно, что спектакль пропитан неприятием системы Станиславского: то, что было у Булгакова лишь одним из вариантов прочтения мысли автора, стало в спектакле доминантой. Старики — основоположники Независимого театра (под видом которого, как известно, Булгаков вывел МХАТ, где ставились его “Дни Турбиных”, написанные на основе романа “Белая гвардия”) представлены как марионетки. Но в спектакле есть и парадоксальный момент: смеясь над принятым в театре стремлением во что бы то ни стало обеспечить выигрышными ролями ветеранов, постановщики, в свою очередь, сами решили повысить роль уважаемую опытную актрису Людмилу Максакову из Вахтанговского театра — в роли Настасьи Ивановны, тетушки Ивана Васильевича (Максим Литовченко). Старушка-тетушка стала петь романсы в знаменитой сцене “Что уж, и пьес, что ли, не стало?” В результате один из самых смешных эпизодов оказался несколько затянут и потерял часть своего эффекта. Пожалуй, не в полной мере реализован комедийный потенциал роли бухгалтера Гавриила Степановича. Он оказался почти копией издателя Рудольфи — возможно, потому, что эти две роли играет один и тот же актер (Олег Ниран).

М. Литовченко, играющий Ивана Васильевича, загримирован под Константина Сергеевича Станиславского, послужившего в произведении М. Булгакова прообразом Ивана Васильевича. Однако при первых репликах персонажа возникает стойкое ощущение, что это не Станиславский. Да и лицом похож, скорее, на Мейерхольда. Тем не менее, играет М. Литовченко последовательно и убедительно — в результате получается весьма выпуклый образ, правда, с некоторым креном в шарж. Жаль, что актер не показал, например, как закаляется персонаж максудовской пьесы Бехтеев (по Булгакову, Иван Васильевич сделал это “чрезвычайно талантливо”).

Вообще, постановщики, очевидно, не преследовали цели добиться портретного сходства персонажей с прототипами и даже героями повести. Так, длинные космы С.Л. Максудова далеки от сходства с щегольской прической М.А. Булгакова и диссонируют с декларируемым в произведении фактом сма-

зывания пробора бриолином.

Пожалуй, отчасти из-за отсутствия визуального сходства персонажей с прототипами для подкрепления параллелей происходящих на сцене событий с историей МХАТ, по бокам сцены висят портреты Станиславского и Немировича-Данченко. А в начале спектакля звучит музыка Ильи Саца к знаменитой постановке “Синей птицы”.

Как во многих последних спектаклях фоменковцев, огромное пространство сцены используется разнообразно — мизансцены выстроены так, что действие происходит то на одном, то на другом краю сцены, то поближе, то подальше от рамп, а ключевой эпизод в кабинете Ивана Васильевича вынесен на помост, выдвинутый в зрительный зал (сценография Владимира Максимова).

В спектакле добросовестно проиллюстрированы почти все события прозаической основы, выведены едва ли не все персонажи, даже эпизодические, вроде выпрашивающих контрамарки посетителей администраторской “конторы” Филиппа Филипповича Тулумбасова (Дмитрий Захаров). Однако не видно баланса между существенными и проходными эпизодами, и спектакль кажется неоправданно растянутым. Тем, кто знает повесть, старательно театрализованные иллюстративные сцены первого акта не дают особо интересной информации. Несколько прямолинейно представлена роль литератора Ликоспастова. На наш взгляд, она содержит более выигрышный и мощный потенциал, чем то, что реализовано исполнителем этой роли Владимиром Топцовым. Вообще, кажется, что спектакль бы выиграл, если бы каждую роль в нем сделать многомерной, “со вторым планом”, а не ограничиваться порой сатирическими, гротескными фигурами. Однако, занявшись отрицанием системы Станиславского, создатели спектакля, возможно, излишне увлеклись приемами “театра представления”, с которыми и боролся прототип Ивана Васильевича.

Для тех зрителей, кто повести Булгакова и системы Станиславского не знает, многое в сюжете остается неясным почти до конца спектакля, когда, устроив небольшой “театр марионеток”, актер Независимого театра Петр Бомбардов (Никита Тюнин) подробно

и длинно разъясняет механизмы принятия решений в театральном учреждении.

Подытоживая впечатления, видишь, что едва ли не главным в содержании спектакля оказывается дух отрицания — отвержения традиций и порядков в большой, авторитетной театральной машине. На наш взгляд, приглушенным оказался дух театральности и восхищения театром вообще и даже обидевшим

Булгакова Независимым театром в частности — дух, которым насыщена повесть “Театральный роман”.

Зато в финале показано, что театральное приключения героя, слава богу, закончилось, и звучит “нечто настоящее” — начало другого романа — про город Ершалаим с главным героем Га-Ноцри. Вот такая эффектная концовка.

Ильдар Сафуанов

Шкала злословия

“Артемий Лебедев. Человек.Дос” В. Забалуева в “Политеатре”

Выращивание гомункулусов — занятие увлекательное, но неблагодарное. Преследуя исключительно благие намерения, на выходе создатель обычно получает малопривлекательное для жизни создание, будь то чудовище доктора Франкенштейна, или карикатурно прожорливый кадавр Стругацких. На театре эти опыты, ныне названные поиском нового героя, того же рода. Из слова “поиск” выпадает сразу буква — и вот вам результат. Искусственно выращенный драматургом герой нашего времени неуклюже ковыляет по подмосткам и редко переживает собственную премьеру.

Примером может служить недавний опыт “Политеатра” по насаждению “интеллектуального терроризма”: драматург Игорь Симонов скрестил книжку Айн Рэнд “Источник” с протоколами Басманного суда — так родился бунтующий художник для “Выбора героя”. Беспомощную пьесу не спасает даже всегда столь искусный в реанимации и более безнадежных идей режиссер Владимир Агеев, ни действительно грандиозная сценография Алисы Меликовой. И как бы ни огрызнулся после на обсуждении Агеев — мол, мы не “Театр.doc”, но надо бы признать, что “самое ужасное для театра — это такая театральная пьеса, где выпирает тенденция, навязывание идей, и притом не живым людям, а манекенам”, — как говаривал Станиславский ровно 90 лет назад.

Другое дело, когда тут же берут пример из жизни. Живого человека — и перекочевавший из “Практики” в “Политеатр” проект “Человек.Дос” нашел здесь своего Апогеева... Простите, занесло. Но действительно, спектакль “Артемий Лебедев. Человек.Дос” — апогей этого документального проекта. Если предыдущие 10 спектаклей рассказывали о культурных героях, в той или иной степени повлиявших на современность, причем именно культурную сторону современной жизни, то Лебе-

дев — тот герой, который и повседневную жизнь меняет кардинально даже в мелочах. «“Русский дизайнер, изобретатель, бизнесмен, блогер и путешественник. Основатель, генеральный менеджер и владелец “Студии Артемия Лебедева”», сын своей матери, Татьяны Никитичны Толстой, он в одиночку и без посторонней помощи ведет свою “Школу злословия”, названную им просто “уютной жж-щечкой”, по адресу tema.livejournal.com не первый год. И его формат вещания — просто и в лоб о самом главном, когда это самое злословие просто уже зашкаливает, переживет материнский телеформат уж точно...

Обобщить же его опыт, установить границы между виртуальным персонажем и реальным человеком взялись драматург Владимир Забалуев и режиссеры Светлана Михалищева и Юрий Муравицкий. Последний к тому же Лебедева и сыграл, для того долго изучая и творческое ЖЖ-наследие, и самого персонажа в жизни лично. В итоге спектакль и вся работа над ним очень напоминает эксперимент Вениамина Каверина, который ходил вслед за Виктором Шкловским, копируя даже его походку. В результате родился роман “Скандалист, или Вечера на Васильевском” — тонкий срез эпохи,

точно схваченный образ. Муравицкий просто схватил кружку с кофе да взобрался на кафедру в костюме не супермена, а супер-Тёмы — синие трико и плащ, и шапочка для пушей уверенности в себе. А в остальном они с Лебедевым даже внешне схожи — всегда брутальны, больше двух дней не бриты, в очках и матерятся. По крайней мере, каждый на своей игровой площадке. Корифею жанра *verbatim* Владимиру Забалуеву осталось только выстроить сюжет, а ведь историй для того у Лебедева — весь его многолетний, без перерывов и выходных ведущийся блог.

Хотя именно его постоянные читатели вряд ли откроют для себя что-то новое в спектакле. Скорее, наоборот — их разочарует отсутствие хорошо известного старого. Из относительно последних, например, истории с “фотожабами” на “Утомленные солнцем-2” и последующим иском Никиты Михалкова. Или судебного иска на ставший уже притчей во языцех мат Лебедева.

Зато есть рассказ про тяжбу с “Аэрофлотом”, — как рядовой пассажир Артемий Лебедев, столкнувшись не просто с несправедливостью, а откровенным мошенничеством и хамством вдогонку — из-за проволочек “флотилии” он не просто не попал на свой рейс, но ему не обменяли билет и даже не возместили сразу его стоимость, — не только высмеял на весь виртуальный мир крупнейшего авиаперевозчика страны, но и выиграл дело у попытавшейся судиться с ним компании. В спектакле это больше все же именно что предкадровая читка монолога с последующей демонстрацией подтверждающих слова картинок — тех самых скандально известных “фотожаб” с не менее теперь известным слоганом “Те еще б..ди”. Известным, кстати, благодаря самому же “Аэрофлоту”, его неповоротливой и косной бюрократической машине. Причем, заметим, он не Алексей Навальный — не ставит глобальных задач искоренить коррупцию в отдельно взятой стране, не рвется на баррикады. (И кстати, кто-нибудь видел его на разного рода митингах и шествиях?) Он просто старается избавиться от глупости в пределах своего личного жизненного пространства.

И это пространство он меняет всеми доступными ему способами: начиная от разра-

ботки удобочитаемых шрифтов и высококачественных сайтов компаний до издания практических руководств, да и просто интересных книг и открытия уютных кафе имени себя. Впрочем, сам Лебедев все это и называет дизайном: “Я считаю, что дизайн — это все что угодно, и что любая задача — это дизайнерский проект, и что любой проект я в силах выполнить лучше всех”.

А масштаб им содеянного хорошо сопоставим с масштабом постановки — тут не случайно параллель с предшествовавшей этому спектаклю премьерой “Выбора героя”. В пространстве “Политеатра”, легендарной Большой аудитории Политехнического музея, идеи постановок находят как нельзя лучшее отражение. В исторической перспективе лектория фигура пусть и виртуального персонажа Лебедева разрастается до титанических размеров, в то время как ходульные герои “Выбора” предстали лишь снующими муравьями.

К слову, все же о сюжете. Мастерски скомпилированные Забалуевым истории выстраиваются по вполне логичной схеме: рождение героя, подвиги героя и, конечно, смерть героя — тут и ответ Тёмы, как после его кончины будет называться “Студия Артемия Лебедева”, и его же остроумный и, главное, вполне функциональный проект мультимедийных могил.

И опыт Лебедева — наглядное выражение максимы, что революция начинается в головах. Что почему-то никак пока не доходит до большинства подписчиков его блога.

Вообще вся история Тёмы и его читателей, читателей в первую очередь, мягко так описана еще Пушкиным: “Мы ленивы и любопытны” — сам бы Лебедев об этом сказал куда прямолинейнее и непременно матом. Странное ведь дело: сидит великовозрастный инфантил за ноутбуком и спрашивает у “лучшего дизайнера страны” про чайные пакетики или маникюр. Но Тёма не гнушается быть “дельным человеком и думать о красе ногтей”. Но почему-то прочие не в силах ни раскинуть своим серым веществом, ни хотя бы набрать в поисковике запрос на волнующую тему. А потом еще что-то упорно тут же доказывают, пытаясь спорить в комментариях к его запискам или выражать свой

бурный “одобрямс”. А он в этом не нуждается. Он вообще все это не читает, а свои посты пишет, если кто еще не знает, штук по пятнадцать за пятнадцать же минут где-то глубокой ночью в конце рабочего дня. Они после “выстреливают” на сайте в заданный час, подписчики бегут читать-комментировать, а сам Лебедев в это время занят куда насущнее делами. А об-

щаться, кстати, предпочитает живую с реальными, действительно интересными ему людьми.

Оттого еще и успевает сделать так много. Оттого, кстати, известный демотиватор от Лебедева так и звучит: “Как мотивировать себя что-то делать? Да никак, оставайтесь в жопе!” Sapienti sat¹, как говорили древние...

Е. Репейников

В Театре им. Йозефа Бойса

Быть Георгом Жено

“Я Анна и Хельга” по дневнику Анны Франк и письмам Хельги Геббельс

“Я Анна и Хельга” — именно так, ни ошибки, ни опечатки. Режиссер еще и сам не определился со знаком препинания (или вообще — союзом?). Это Ален Боске писал: “Я запятая, а вы угадайте, в каком тексте”. С текстом Жено ясно — с орфографией сложно. И дело тут в особенностях перевода. Не с немецкого на русский, а с личного — на общедоступный.

Потому и начинается спектакль в 23.00. Чужие не приходят, дети уже спят. А своим Магда Геббельс уже к этому времени дала яд. И зрителю зачитывают письмо давно мертвой Хельги Геббельс, старшей дочери министра народного просвещения и пропаганды Третьего рейха. Характер, судя по письму, нордический. Стойкий, но с легким налетом романтики и девчачьей наивности. И той непосредственности, что еще свойственна любому ребенку в 13 лет. И чем ближе смерть, тем явственнее, отчаяннее это пробивается наружу, сквозит в каждой строке. Каждой прощальной строке: “Я все поняла. <...> Раньше мы были мы, а теперь, с этой минуты, есть они и я”. Но мать их Магда была уверена, что “им будет плохо в той жизни, что настанет после нас”, — писала она в предсмертном письме своему старшему сыну Харальду Квандту, находившемуся тогда в плену.

Как раз о том, каково теперь детям таких родителей — предыдущий спектакль Театра Й. Бойса “Груз молчания”, поставленный Михаилом Калужским по одноименной книге Дана Бар-Она. В ней собраны, а в спектакле воспроизведены беседы с детьми нацистских

преступников, среди которых дочь вождя Трудового фронта Роберта Лея. А сыну Лея, Генриху, пишет свое прощальное письмо Хельга Геббельс уже в следующей постановке Театра Й. Бойса.

Есть здесь и еще интересная параллель и куда более удивительная метаморфоза, которая происходит с Георгом Жено. Сыграв в “Грузе” сына нациста, в “Я Анне и Хельге” он уже его реальный внук. Он сам внук эсэсовца, палача, с одной стороны. И внук, возможно, еврея, жертвы — с другой. Об этих реалиях своей биографии он и рассказывает в спектакле (а чуть более подробно — в интервью “Современной драматургии”, № 2, 2011 г.).

Правда, совместить эти две ипостаси он до сих пор, похоже, не в силах. Он продолжает жить с этой “шизофренической раздвоенностью”. Что и находит отражение в спектакле — отрывки из письма Хельги чередуются, а то и вовсе накладываются на выдержки из дневника Анны Франк. И вначале даже непонятно, где и чьи слова, затем — когда и кто их произносит: читать начинает Анастасия Пронина, потом ее сменяет

¹ Умному достаточно. (Лам.)

Мария Вдовина. И лишь под конец возникает некая определенность, что вот уж Вдовина — это точно Хельга. Или... наоборот.

Но тут появляется Жено и приглашает зрителя почувствовать себя в его шкуре. Почувствовать себя... кем? Тот еще вопрос, если знаешь, например, что бункер был у Гитлера двухэтажный: наверху жили Магда Геббельс с детьми, внизу — Адольф Гитлер с Евой Браун, и в отдельной комнате — Йозеф Геббельс. Публика сидит как раз внизу — в аппаратной Сахаровского центра, вмещающей ровно 14 человек. Они сидят плотно под низко нависающим потолком: почувствуй себя и в нацистском бункере, и в еврейском убежище разом. Да еще под пристальным взглядом Георга Жено, чье лицо на протяжении всего спектакля проецируется на уровне зрительских глаз.

И эта проекция, и сама обстановка “подпольного кинотеатра” вызывают в памяти фильм Спайка Джонза “Быть Джоном Малковичем”, герои которого на 7,5 этаже, где все ходят скрючившись, не в полный рост, находят загадочный тоннель, через который можно попасть в мозг и тело знаменитого голливудского артиста Джона Малковича. И не просто попасть и почувствовать себя на его месте, а с его помощью решить ряд своих проблем, от финансовых до сексуальных.

Так и в спектакле возникает ощущение “попадания в тоннель”, к тому же все действие, лица актеров крупным планом проецируются — случайно ли, преднамеренно — на закрытые ставни. И, проведя чуть больше часа перед этим импровизированным экраном, преисполняешься ожидания — вот-вот распахнутся створки и попадем мы в самого Жено... Или, что куда реальнее, наоборот — выйдет сам Жено и скажет: “Вот я, Анна и Хельга...” Ну и еще что-нибудь... разумное, доброе, вечное — в “спектакле же должен быть и катарсис”...

Никто не выходит. Зритель уходит. Молча. С каким грузом и своим ли “грузом молчания”? Это лишь Жено выговорился: “Раны надо показывать, тогда они излечатся. Ведь если молчать об этом, то груз молчания становится еще более тягостным”. Кстати, на форзаце программки даже не раны — рентгеновский снимок грудной клетки, и в клетке

этой отчетливо видно сердце. Не сказать, что сеанс излечения прошел успешно и больной в стадии выздоровления. Мучения, и муки творчества в том числе, еще не завершены, о чем можно судить и по тому, как Жено меняет форму спектакля — изначально монологи девочек актрисы читали вживую, в зале перед зрителем. Но и представленная проекция еще далека от совершенства, даже в техническом плане...

Но уже этот спектакль — не просто публичный сеанс личной психотерапии. Это еще и зеркало, в которое режиссер предлагает заглянуть нам. Но это не “зеркало эпохи” у Гамлета, а зеркало у Пушкина: в него не просто смотрятся — его допрашивают.

Беда в том, что спрашивать не с кого. Иных уж нет, их дети предпочитают прошлое не ворошить, а то и гордиться им, ну а внуки и вовсе ничего не знают. Да и вопрошающему сегодня стремятся заткнуть рот все общественные институты разом. Хотя обществу в который раз дают возможность разобраться со своим историческим наследством. Причем на принципиальном уровне. Ведь принципиальным был и остается вопрос о сталинизме. О репрессиях и геноциде собственного народа. На одной из последних дискуссий, которую вел критик Павел Руднев после “Груза молчания”, как раз поднимался вопрос: почему мы, подобно немцам за нацизм, не решились взять на себя ответственность за преступления времен Сталина? За деятельность КПСС? Наверное, тут же нашелся ответ: вся разница в том, что мы в той войне победили. И победителей, как видим, не судят до сих пор. Хотя всего несколько дней спустя, в канун Дня России, после вероломно показушных обысков в домах оппозиционеров, этот же вопрос вынесла на более широкую аудиторию критик Елена Ковальская: “Если рассуждать в сослагательном наклонении, то осуждение на государственном уровне сталинского тоталитаризма после перестройки избавило бы нас от сегодняшнего геморроя. Люстрации не оставили бы шанса людям из советского гэбэ и их методам. Сегодня мы платим за то, что некогда не захотели мारаться. Так почему нам не сделать это в конце концов? Вынести вопрос на референдум. Сделать главным вопросом ми-

тингов. А то гомеопатию практикуем”, — написала она на своей страничке в “Фейсбуке”.

Есть и вопрос публичного покаяния государства перед церковью — казалось бы, логично цепляющийся за предыдущий. Хотя уже нынешние процессы — история с панк-молебном “Пусси Райот”, вернее, реакции на нее официоза (и светского, и духовного), чего

стоит — сами не дают поставить вопрос ребром...

Тогда невольно вспоминается давнишний анекдот про разговор у пивного ларька: дескать, воевал бы, дед, хуже, пил бы пиво сейчас баварское. А так, не спрашивая с себя строже, смотрим сегодня спектакли про проблемы “баварские”...

“...сзывает варварская лира”

“Узбек” Т. Баталова

Там поселился “Узбек”. Прижился в ангаре, дал премьеру. Кивнул оттуда экс-премьеру...

Многие помнят момент его появления — на творческой лаборатории Сахаровского центра и Театра Й. Бойса “Работа с документами: жизнь меньшинств”. Другие и того раньше — как на теперь уже золотомасочном спектакле “Зажги мой огонь” в “Театре.doc” Джими Хендрикс запел вдруг гимн Узбекистана.

Джими Хендрикс — это Талгат Баталов.

И “Узбек” в Театре Бойса — тоже Баталов. Только он не узбек.

“И сейчас я вам объясню, почему я не узбек”, — так начинает он свой документальный стендап. С четырьмя коробками документов. Которые если что и доказывают, то лишь узбекское гражданство Талгата (зеленый паспорт, в народе так и прозванный “зеленым”) и отказ от оногo (из-за неподходящего климата, жирной пищи, принятия российского подданства: нужное вписать).

Талгат — татарин. Это в Москве стал узбеком. Хотя в 180-национальном Узбекистане считался русским. Но там даже корейцев так называли.

В России разделение четкое.

“Эй, чурка, давай свою отраву” — так у Курского вокзала покупают каждое утро шаурму у бывшего студента ташкентского вуза окрестные жители российской столицы.

“Нет, людей было немного, человек пятнадцать”, — итожит по телефону свой рабочий день тверская паспортистка, за дверями кабинета которой стоит еще полутысячная очередь мигрантов.

“Я же говорил, что среди крашенных тоже

есть узбеки”, — “принимают” мелированного в то время Талгата чертановские милиционеры.

“Я не узбек” — оправдывается тот, и это уже начинает напоминать диалоги из балабановских “Жмурок”. Но у Баталова другое кино, иллюстрирующее реальную его жизнь и жизнь его соотечественников. У которых тоже есть объяснения их “невероятных приключений в России”. Один из них — невъездной на родину оппозиционер Бахром Хамроев считает, что сами узбеки, запуганные за двадцатилетие режима Каримова, провоцируют и поборы, и даже коррупцию — они готовы платить и тогда, когда все документы у них в порядке. А вот лидер “Таджикских трудовых мигрантов” Каромат Шарипов во всем винит Госдеп и “бухарских евреев” на... Болотной. Да и самого Талгата обзывает “мерзким лицедеем, втаптывающим всех в грязь ради собственного возвеличивания”. С “лицедеем” Талгат согласен — лучшая рецензия. (Еще на спектакле побывал посол Узбекистана со свитой, реакция его неизвестна. Осталось дожидаться российского премьера — он нынче везде от президента посол.)

Что же касается “грязи”, так он просто показывает людей такими, какие они есть. “Без гнева и пристрастия”. Вербатим, где дословно записанная речь читается с редкими авторскими комментариями, сопровождаемыми обычно быстро, всего парой жестов набросанным образом — например,

прически “хала” и соответствующая иерархия чиновниц — мал-мала-меньше...

Иерархия прослеживается и в сценографии: монологи правозащитника и функционера Талгат произносит в диаметрально противоположных углах ангара, разводя своих персонажей как на боксерском ринге. А речь, точнее, статья в “Независимой” бывшего российского премьера и нынешнего президента о мультикультурализме читается с броне... пардон, с импровизированной кафедры в центре зрительного зала. И это не “Я памятник себе”, тут, скорее, вспоминаются слова Гордона Крэга о первом монологе Клавдия в “Гамлете”: “Прочтите. Разве это не карикатура? И играть его нужно как карикатуру”. Талгат так и играет, сидя в центре зала, как на троне. И сам зрительный зал — в центре, стульями наружу. Тут и оппозиция москвичей и “понаехавших”, Садового кольца (и Кольцевой метро) и ее спальных районов — по углам разбегаются разноцветные ветки люминесцентных ламп, Кремля и тоже многонациональной страны, большой, как Как песочница — больше это напоминает детскую песочницу со своими далекими от взрослой, большой жизни правилами игры. (А сравнение премьерской статьи с новым годним поздравлением немедленно, из-за особенностей места его произнесения, вызывает и ассоциацию с табуретом, с которого Деду Морозу читаются стихи за конфетку.) Зритель-москвич купил билет посидеть под “грибком”, а актер-мигрант просто просит его подвинуться.

Потому что по общечеловеческим-то меркам билеты не требуются. Что наглядно показано в прокрученном же здесь отрывке из кинокартины “Ты не сирота”, снятой на некогда процветавшей, а ныне расплывающейся за кино сигаретами и водкой (случай отца Талгата — Дамира Баталова) студии “Узбекфильм”. Здесь чумазого и неприкаянного русского паренька принимает многодетная и многонациональная узбекская семья. Без экзамена по языку, истории и литературе... который сегодня в самой России скорее сдаст “шаурмен” с Курского вокзала, чем его покупатели. Не говоря уже о приду-

мавших экзамены российских чиновников. Так, к слову: в последние пару лет на приграничной Брянщине они то открывали безграмотные памятники, то упражнялись в раскраске национальных флагов. Но весь этот подтекст считывается уже зрителем, то и дело сталкивающимся с различными проявлениями “мультикультурализма”. Ну а Талгат Баталов так просто и прямо расписывается в... благодарности. Благодарности, в первую очередь, узбекам — это они приютили его прабабушку и дедушку в годы войны и спасли от голодной смерти. Это благодаря им Талгат может сегодня показывать в Москве свой спектакль.

Среди них, несомненно, и трагически погибший руководитель ташкентского театра “Ильхом” Марк Вайль, у которого учился и работал Талгат и после смерти которого он решил покинуть страну. Страну, которую ни за что не хотели покидать ни его русская прабабушка, ни его мать — разговор с ней по скайпу звучит в “Узбеке”.

А голоса других актеров “Ильхома” звучат сегодня в ряде московских театров. Как и сама тема “трудовых мигрантов” — в “Театре.doc” вот-вот состоится премьера “Акын-оперы” — проекта Всеволода Лисовского. Это нескончаемый, как кажется уже, проект, коррективы в который постоянно вносит жизнь — одних актеров, действительно некогда профессиональных актеров у себя на родине, а здесь рядовых гастарбайтеров, депортируют из страны, другие сразу после очередного прогона на публику неплохо трудоустраиваются.

Вот только баталовского “Узбека” сложно “трудоустроить”. Неудобный и непривычный, выламывается он из всех ныне существующих театральных рамок, но не кричит “во весь голос”, не призывает обратить внимание ни на себя, ни на поднятые им проблемы. А ведь хотя, казалось, тут “валяй — цитируй, когда не лень”, например, блоковских “Скифов”. Но он лишь тонко иллюстрирует стихотворение еще одного мигранта — Иосифа Бродского: “Но пока мне рот не забили глиной, из него раздаваться будет лишь благодарность...”

Автор материалов — Сергей Лебедев

Круги фикций

“Круги. Сочинения” Ж. Помра в МХТ им. А.П. Чехова

Жюль Помра — один из наиболее востребованных драматургов и режиссеров современного французского театра. Большим успехом пользуются его пьесы “Торговцы”, “Моя холодильная камера”, “Красная Шапочка”, “Пиноккио”, “Этот ребенок”. Спектакль по первой из них в постановке самого автора стал лауреатом Авиньонского фестиваля 2007 года и в том же году — одним из звезд фестивалей NET в Москве. Последние две были недавно успешно поставлены автором в театре “Практика”.

Пьесы Ж. Помра зачастую основаны на документальном материале, написаны с большим мастерством, проникают в самую суть вещей. В коротких диалогах перед зрителями предстают и судьбы, и биографии персонажей — чаще всего бедных, неудачливых, замученных неурядицами. Пьесы Ж. Помра и спектакли по ним, как правило, коротки, порой продолжаются не дольше часа, лишены антрактов, но насыщены эмоциями и социальным содержанием, не оставляют зрителей равнодушными, а подчас и заставляют задуматься о жизни вокруг, об истинных и ложных ценностях.

В оригинале новая пьеса Жюэля Помра называется “Cercles. Fictions”, что можно перевести и как “Круги. Фикции”. Главная идея произведения и в самом деле — о власти фикций, воображаемых идеалов над человеком. А еще эта пьеса — о попытках манипуляций, осуществляемых людьми над другими людьми.

Пьеса “Круги. Сочинения” поставлена в Московском Художественном театре имени А.П. Чехова в рамках проекта “Французский театр. Впервые на русском”.

Спектакль в исполнении актеров МХТ оказался чуть затянутым — возможно, это объясняется его скороспелостью: постановка представлена зрителями в эскизном варианте, после всего лишь восьми дней репетиций в режиссуре опытного мастера Брижитт Жак-Важман, ученицы выдающегося режиссера Антуана Витеза.

Тем не менее, даже в эскизном варианте спектакль производит глубокое впечатление. Именно глубокое: он оставляет длительное послевкусие и заставляет думать о нем и после просмотра, а не выветривается из памяти мгновенно, как многие из современных постановок. Причиной тому как драматургическое мастерство автора, так и порой блестящая игра исполнителей.

Взяв в качестве темы власть воображаемых идей над человеком и межличностные манипуляции, Ж. Помра, на наш взгляд, ухватил нерв нынешней эпохи. В самом деле, когда на каждом шагу нас преследует пропаганда — свободного ли рынка, ценностей ли цивилизованного западного мира или же патриотизма, консерватизма, когда нет спасения от сварганенной по рецептам НЛП (нейролингвистического программирования) рекламы, в том числе и социальной, когда мы окружены бесчисленными рецептами достижения успеха и богатства, человек рискует растеряться под этим напором, утратить свою идентичность, потерять веру в себя, капитулировать перед напором манипуляций и ложных ценностей.

Спектакль состоит из ряда историй, эпизоды которых перемешаны, причем время действия перескакивает из начала XX века то в Средние века, то в начало века XXI.

Перед зрителем предстает эмансипированное семейство аристократов-“демократов”, которые пытаются отменить в отношениях со слугами строгую униформу и обращение на “Вы”. На деле оказывается, что Хозяин (Игнатий Акрачков) всего лишь неравнодушен к слуге Филиппу (Виктор Хориняк), а Хозяйка (Мария Зорина), клявшаяся в ценности и значительности каждой человеческой личности, призывает на войну (действие происходит в начале Первой мировой) убивать врагов — ведь они покушаются на цивилизацию.

Бедный, оболваненный религиозной пропагандой Рыцарь (Виктор Хориняк) из фанатизма добывает Мученика (Сергей Медведев).

Колоритно сыграна сцена, где преуспевающий предприниматель (Олег Мазуров) учит безработных успешнее продать себя

работодателям.

Об отчуждении и даже одичании людей в условиях конкуренции рассказывает иронический парафраз шекспировского “Макбета”, где ради карьерного роста Мужчина (Игнатий Акрачков) должен уступить любовным домогательствам “ведьм”-бомжих (Яна Давиденко, Кристина Бабушкина): в этом случае его начальники помрут, и он займет их место. Жена, как и в шекспировском первоисточнике, яростно уговаривает его согласиться на предложение бездомных незнакомок...

Есть в спектакле и сценка про Сетевого торговца “библиями успеха” (Леонид Тимцуник), и сквозной сюжет про жизнерадостного Конферансье (Сергей Медведев), эмо-

ционально призывающего зрителей играть в странную игру “Бесконечность”.

Как и в других спектаклях по пьесам этого автора, сценография минималистская — как правило, это стол и несколько стульев или кресел. Только в эпизоде с Сетевым торговцем задник изображает длинный гостиничный коридор, а потом действие переносится в подобие гостиничного номера. Экономно подобрано освещение, направляющее внимание зрителя на центральные события и сгущающее атмосферу спектакля.

На наш взгляд, коллектив сделал верный выбор, представив в своем эксперименте произведение Ж. Помра, и думается, что спектакль достоин занять место в основном репертуаре театра.

Ильдар Сафуанов

В “Театре.doc”

Любовь, кровь и запертый сейф

“Аляска” Х. Рамиреса Портелы

Пьеса мексиканского драматурга впервые была представлена публике в виде читки на прошлогоднем фестивале современной драматургии “Любимовка”. Режиссер спектакля Игорь Стам, покинувший в свое время две прославленные московские сцены — ленкомовскую и рамовскую, похоже, абсолютно не жалеет об этом, а, напротив, находится в творческом поиске и в прекрасной актерской и режиссерской форме. Как актер Игорь Стам прежде всего ассоциируется у завсегдатаев Центра драматургии и режиссуры с главной ролью в спектакле “Класс Бенито Бончева” по пьесе М. Курочкина¹. И в “Театре.doc” у него уже есть один успешный режиссерский проект — “Кастинг” по Г. Грекову.

Первое, что приходит в голову после просмотра спектакля — у постановки не доковский формат. Текст пьесы совсем не документальный, техника “вербатим” при ее написании, как представляется, не использовалась. Лозунг этой сцены “Театр, в котором не играют” в данном случае теряет свою актуальность. Здесь играют, и играют просто здорово. Пьесу для троих актеров сделали полноценным спектаклем Ирина Вилкова, Павел Мамонов и Владимир Баграмов. Пожалуй, больше всего по стилю она схожа с манерой письма Гарольда Пинтера: герои выхвачены из цельной концепции своей жизни, автора не интересует, что было до описываемых событий и что будет после. Ему важна именно сегодняшняя ситуация, ее

острота и поведение героев внутри заданных драматургом условий.

В основе сюжета классический (почти) любовный треугольник. Не совсем понятные отношения связывают двух молодых людей, героев пьесы Мигеля и Джимми; туманны сведения об их прошлом. Алогичны и поступки героев, каждый из которых живет какими-то своими фантазиями, хотя, казалось бы, занимаются они вполне земным делом — продажей сейфов. С появлением на сцене героини, девушки по имени Мартина, между ней и Мигелем вспыхивает неожиданная страсть, бурлит ревность; обман и недомолвки подливают масла в огонь, и как итог — кровавый финал.

Павел Мамонов блестяще изображает ау-

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

тичного одорукого Мигеля, периодически “зависающего” в оцепенении в ответ на слишком пошлые эскапады Джимми,отреагировать на которые словами или действиями этот персонаж физически и психологически не способен: прозрачные глаза, отсутствие мимики, невидящий, обращенный в одну точку взгляд. Очень сдержанно и мастерски сыграна внутренняя борьба Мигеля со все обостряющимися выпадами Джимми, а также с собственными комплексами и приступами недоверия Мартине. Ужасающе звучит в финале его спокойный рассказ о том, как было совершено убийство девушки. По накалу страстей, которых достигает повествование к этому моменту, напрашивается аналогия с признанием Рогожина Мышкину в убийстве Настасьи Филипповны.

Джимми (Владимир Баграмов) — дерганый, нервный, легкий, пластичный, закомплексованный донельзя персонаж. Сначала он вызывает отторжение своим вечным опьянением, какой-то расхристанностью, глуповатым подхохатыванием. Но через эту отталкивающую оболочку актеру удается донести до зрителя психологический портрет своего героя, в основе которого — всепоглощающий страх потерять Мигеля, видимо, единственного близкого ему в этой жизни человека.

Ирина Вилкова всегда очень иронична по отношению к своим персонажам. Такая взбалмошная, импульсивная героиня — это ее роль. Мартина страдает аллергией на комариные укусы и в связи с этим поливает себя литрами зловонного репеллента, но тем не менее постоянно почесывается. Следы от расчесов видны на спине, на груди. Сюда нужно прибавить несколько помятое платье кораллового цвета:

таким увидел режиссер образ главной героини спектакля. Монолог Мартины, в котором она очень серьезно и подробно рассказывает о своей работе на некоем производстве (не очень понятно каком), объясняет, как работает конвейер и какую важную роль выполняет она сама в этом процессе как работник, вызывает у зрителей приступ неудержимого хохота. Но девушка, которую поначалу хочется назвать не совсем нормальной, однако, единственная из троих проявляет силу духа, борется за право на любовь, за возможность уехать с любимым человеком и начать новую жизнь. Она не поддается на провокации Джимми, не верит ему. Твердо и уверенно Вилкова ведет сцены, в которых ее героиня дает отпор его нападкам, заставляя зрителя волноваться и гадать — кто из них победит, кто сдастся? А тот, исчерпав все запасы вранья, решается на подлость: усыпляет девушку при помощи снотворного и на глазах Мигеля инсценирует ее измену.

В итоге мучительной борьбы между тремя героями не победил никто. Любовный треугольник разбился о неумение доверять любимому человеку, справляться со своим эгоизмом, общаться с ближним не унижая. Вероятно, Джимми и Мигелю, если они после случившегося останутся вместе, путь только один: снова на Аляску, которая здесь выступает каким-то далеким, призрачным приютом, местом, куда можно убежать от совершенных ошибок. В такую же страну фантазий, которую выбирают, например, молодые герои пьесы Дэвида Мэмета “Сексуальные фантазии в Чикаго”, предпочтя их реальной жизни в реальном мире.

Ижевский хор

“Про завод и про меня” ижевской любительской труппы

Спектакль, привезенный в Москву из столицы Удмуртии, был сыгран силами актеров-любителей — работников Ижевского радиозавода. Представление создавалось и репетировалось два года, материал, собранный при помощи техники “вербатим”, тщательно отбирали и компоновали.

Как и всякая любительская труппа, эта отличается очень пестрым актерским составом. Разные люди, разного возраста, с непохожим

отношением к жизни и к работе, собрались вместе, чтобы каждый из них мог сказать свое слово о себе и о родном предприятии.

Актеры ведут разговор на темы, которые, очевидно, выстраданы ими и чрезвычайно для них важны. Огромное уважение вызывает сам факт, что работниками завода было найдено время для столь кропотливой и серьезной работы. Труда, эмоций, искренности в постановку вложено очень и очень немало.

Пестрый хор, иногда слаженный, иногда сознательно диссонирующий, исполняет почти музыкальную, хорошо сбалансированную партитуру спектакля. Голос здесь предоставлен всем: от грузчика и уборщицы до замдиректора комбината — успешного ай-тишника. В итоге у зрителей складывается вполне округлое представление о сложнейшей структуре гигантского предприятия, включающего еще и множество дочерних ответвлений.

Спектакль начинается уморительными в своей пафосности видеокадрами о проведенной на заводе отчетной профсоюзной конференции. Закадровый голос с интонацией диктора времен “развитого социализма” рассказывает о достижениях профсоюзной организации комбината. Позже актеры проиллюстрируют сказанное великолепным пластическим экзерсисом с элементами производственной гимнастики и с демонстрацией успехов обслуживающих заводчан стоматологов: каждый из актеров от имени своего персонажа изобразил утрированную версию голливудского “оскала”, продемонстрировав зрителям идеальное состояние зубов работников родного предприятия.

Участники спектакля появляются на сцене, выглядывая из окошек, прорезанных в большой картонной коробке — получается этакий общий Дом, который вместил и соединил воедино множество очень непохожих друг на друга людей.

Различные причины привели этих людей на завод. В каждом из рассказов-монологов звучит не только заводская конкретика — что делаю, сколько чего выпускаю и т. п., но и упоминание основных фактов собственной судьбы, переплетенной с историей страны последних 20 лет и с историей выживания завода в это постперестроечное время.

Здесь каждый занимается своим делом. Охранница на входе подозрительно оглядывает проходящих через турникет — и как всегда опаздывающих — молоденьких барышень. Работницы обсуждают начальство, сравнивают руководителей различных “дочек”. Они же рассуждают об уместности употребления ненормативной лексики, что называется, на работе и в быту. И надо сказать, такое вполне серьезное (но и не без иронии) аналитическое рассуждение на эту тему, подразумевающее и разговор об уместности употребления подобных выражений актерами со сцены, не звучало раньше ни в одном из спектаклей — столичных или нестоличных. В результате местная уборщица без излишних сантиментов подытоживает эти, с ее точки зрения, неприличные разглагольствования: используя доступные подручные средства — швабру и тряпку, — она просто прогоняет молодых сотрудников, не стесняющихся при ней употреблять ненормативную лексику.

Наиболее интересными фрагментами спектакля являются невыдуманные рассказы о том, как все-таки работает завод. О том, как все работники, даже, например, сотрудники бухгалтерии, объединяются во время аврала, совместно подготавливая к отправке крупный заказ. О том, как иногда при помощи элементарных подручных средств, с применением технологии “голь на выдумку хитра” заводчане изготавливают детали, используемые затем при изготовлении сложнейших аппаратов, вплоть до космических.

Подобно созданным в уже далекое советское время фильмам и спектаклям на производственную тему, которые благодаря изобретательной режиссуре и прекрасным актерским работам часто оказывались более захватывающими, чем среднего пошиба представления детективного жанра, постановка театра-студии Ижевского радиозавода получилась чрезвычайно свежей, интересной московской публике, в большинстве своем мало информированной о работе нестоличных производственных предприятий. Серьезный и ироничный одновременно, спектакль смотрится на одном дыхании.

Автор материалов — Ольга Булгакова

Непровинциальная провинция

Лидия Тильга
Поветрие

Приглашение на постановку в провинцию — вполне рядовой факт в биографии сегодняшнего режиссера из поколения около-тридцатилетних. Реагируя на “шум времени”, региональные театры словно наперегонки аттестуются по части вольнодумства. Есть в этом движении что-то от игры вслепую, поветрия. Система открытых экспериментальных площадок, семинары и спецпрограммы при фестивалях, где “зажигаются” имена — привилегия столиц. Только в последнее время стараниями Олега Лоевского передвижные режиссерские лаборатории стали возникать за Уралом. Но географические помехи меркнут ввиду главного затруднения для приглашающей стороны: объект всеобщей заинтересованности, молодой постановщик с внушительным списком “показов”, непознаваем как индивидуальность, лично закрыт.

Профессиональный старт для значительной части этого поколения связан с освоением территории “новой драмы”: тут в режиссере востребован скорее посредник, чем автор. Читка, представление фрагмента, предварительный эскиз — эти форматы позволяют сосредоточиться на инструментах “входа” в сценический текст, не завершая его как высказывание. И каким бы скептическим ни был взгляд режиссера на современный репертуарный театр, именно здесь происходит его профессиональная “инициация”. Шаг вовне из условий искусственной корпоративности — и перед ним среда, не ведающая об эре постдраматизма. Работа со стационарной труппой, соображения кассы и полноценный контакт со зрителем — сама готовность к компромиссу в этих направлениях и пределы своей уступчивости постановщик может осознать, лишь располагая смысловым объемом целого. Особенно если пространство поиска — не опусы “новой драмы”, а тексты Островского, Салтыкова-Щедрина или американца Трейси Леттса, как это случилось в текущем сезоне в Новосибирске. Трое тридцатилетних вступили здесь в диалог с академической сценой.

Теснее других с опытом московских режиссерских лабораторий связан Марат Гацалов. За время пребывания на посту главрежа он сделал Прокопьевский театр драмы региональным “филиалом” экспериментов с современной драматургией и едва не основным участником фестивальной программы “Маска Плюс”. Новосибирский “Глобус”

доверил Гацалову открытие сезона, и в сентябре на малой сцене появился спектакль “Август: графство Осейдж” по пьесе Т. Леттса¹. В выборе камерного пространства помимо тактической осторожности дирекции прочитывается концептуальный режиссерский ход. Присужденная этой пьесе в 2008 году Пулитцеровская премия, возможно — поощрение традиционалистских литературных установок автора: в отличие от них, сценический потенциал текста неочевиден. Слово переплавив отдельные сюжетные мотивы Шоу, О’Нила, Гауптмана, Леттс сдвигает ко второй половине XX века известную драматургическую модель — гибель гуманной цивилизации в стенах одного дома, конфликт поколений. Перенасыщенный культурными реминисценциями и немислимо плотный словесно, текст кажется архаичным для современной сцены. Гацалов попытался совлечь его с литературного пьедестала.

Зрители размещены по периметру сценической площадки, а внутри каре художник Алексей Лобанов обозначил разрозненные островки быта: пара диванов, этажерка, холодильник, ванна. С ощущением бесструктурности спорят рассекающие игровое поле наподобие крестовины ровные невысокие стопки книг. Они здесь вместо стен как невидимый остов дома — и залог его нежизнеспособности. Иссякающую ауру человеческого присутствия словно хотят поддержать “слитые” с книгами напольные светильники — к помощи софитов постановщики, кажется, не прибегают вовсе. В прологе, рискуя

¹ “Современная драматургия” № 1, 2010 г. (“Август в округе Осейдж”).

врезаться в зрителей на своем ненадежном велосипеде, навсегда покинет эту крепость спивающийся писатель Беверли Уэстон — Александр Кузнецов. И к финалу трехчасового семейного триллера книжные бастионы все более будут напоминать ландшафт после бомбардировки.

Леттс, актер по первой профессии, мыслит ролями. (И сокращение состава действующих лиц определенно не повредило бы пьесе.) Метод Гацалова — поиск парадоксальной, острой коммуникации между актером и зрителем, сводящей «ролевое» к минимуму. В новосибирском спектакле узловый момент режиссерского решения связан с линией Джонны Моневаты, помощницы по хозяйству индейского происхождения. Принадлежа другому этносу, она вводит в пространство пьесы внешнюю точку зрения на семейный ад Уэстонов. Перед своим исчезновением глава дома успевает почувствовать в новой служанке резервы цельности, душевного равновесия, способность к состраданию, уже утраченные цивилизованным миром — и словно передоверяет ей неизлечимо больную жену. Гацалов прозаизирует функцию Джонны: здесь в ней востребован лишь гений точности. Каждый из зрительских секторов снабжен видеомонитором — поначалу их принимаешь за старорежимные телевизоры. Ирина Камынина — Джонна состоит при этом хозяйстве оператором: бесшумной тенью скользит по площадке в поисках нужного ракурса и пересылает его на экран как улику, орудуя проводами, кнопками, пультом с изяществом профи. Работа с виртуальными планами, ставшая почти трюизмом в языке больших сцен, «уплотняет» камерную атмосферу тревогой и акцентирует моменты дознания, разоблачения, детективную интригу Леттса. Кроме того, драматические персонажи исподволь сдвигаются к «экспонатам», что в системе Гацалова не случайный штрих.

Спектакль Анджея Бубеня в Омском академическом театре драмы, открывший эту пьесу российскому зрителю, распахнул створки текста навстречу большому стилю. Его пространство развивает образ ковчега над бездной: додинского «Долгого путешествия в ночь» по О'Нилу или красноярской постановки Олегом Рыбкиным пьесы Шоу «Дом, где разбиваются сердца», чья смысловая доминанта — «...и корабль плывет». В спектакле Гацалова ближе к финалу три взрослых дочери, вооружившись мусорными

пакетами, начинают методично вычищать таблетки из тайников матери. Они повсюду: в ванне, под лампами, более всего — в книгах, и зритель невольно поджимает ноги, словно остерегаясь санации. Но опыт сближения «академии» с «эстетикой дос.» не назовешь состоявшимся. Постановочная идея остается умозрительной, в актерах по большей части побеждает инерция профессионализма. С логикой «непатетического» пространства совпадает Людмила Трошина, актриса невероятного стилистического чутья и внутренней подвижности. Этот резонанс принципиален, поскольку роль Вайолет — драматическая ось пьесы. В работе Трошиной совершенно отсутствует бенефисная завершенность, внятно прочерченный контур: хрипловато-грудной тембр здесь, кажется, самая суть образа, а не его поверхность. Материал Леттса позволяет накапливать объем как смену разных ипостасей Вайолет, чем блистательно пользуется Валерия Проккоп в омской постановке. У Трошиной вместо последовательности — сжатый в пружину глухой, неизбывный спор физического помрачения и привычки к женской осанке. Но в целом занятая Гацаловым сильная, титулованная часть труппы выглядит вполне сбалансированно и предсказуемо.

На большой сцене «Глобуса» два месяца спустя вышла «Гроза» Олега Юмова, и это не знакомство, но складывающийся контакт с театром, вариант отношений в развитии. Юмовская постановка «Возвращения» по Андрею Платонову в 2010 году принесла «Глобусу» несколько номинаций на «Золотую маску». Спектакль словно примыкал к общему поисковому полю мастерской Сергея Женовача в работе над платоновской прозой и озадачивал непопаданием в стилистику «сокровенного» мира: его сентиментальность ассоциировалась с понятием «открытого» звука у вокалистов. В разговоре о сегодняшней «Грозе» интонационные тонкости легко опустить, поскольку неразличим сам режиссерский голос, смысл сценического целого. Это кажется странным, ведь растерянность лабораторного затворника — не случай Юмова: в его досье с 2005 года добрый десяток постановок в репертуарных театрах от Екатеринбурга до Абакана. Возможно, дополнительный стрессовый фактор «Грозы» — опыт школьной классики в большом формате молодежного театра, вызывающий к качествам гладиатора.

В одном из интервью Юмов заметил, что

свой путь к “Грозе” он начал еще в студенчестве — на курсовом освоении этапа “Островский”. Другие разбирались с характерами, а он искал ответа на вопрос: что делать с Волгой? Ощущение ее как смыслообразующего начала, пантеистическая режиссерская логика естественны для человека с хакасскими корнями. В программе “Золотой маски-2009” был показан спектакль Бурятского академического театра драмы “Максар. Степь в крови” — юмовская версия “Макбета”: ее действие развивалось в мифологическом пространстве национального эпоса. С другой стороны, оппозиция языческого — христианского тревожила постановщиков “Грозы” всегда: из недавних примеров — спектакль Нины Чусовой в “Современнике”, где силами “первобытного” домашнего театра Кабановых разыгрывались сцены из “Снегурочки”. В “Глобусе” Волга материализовалась, обрела плоть, кажется, затем, чтобы рассеять мистические туманы внятным указателем: виновата речка.

Еще “Возвращение” давало возможность почувствовать в художнице Марии Вольской соавтора режиссерской драматургии. В “Грозе” она намечает пластический объем действия росчерком лаконичным и сильным, словно окликающим пространственные композиции двадцатых. Калинов представляет помост с одинокой скамейкой, к ней с колосников брошен канат — единственная сценическая вертикаль. Внизу, под этой твердью — безводное русло из оргстекла, мерцающего неясными письменами: то ли осколки “формул” Филонова, то ли эхо храмовой фрески. В первом эпизоде из зала тянется стайка женщин в архаичных славянских одеждах и живописно расположившись у края сцены как на отмели, начинает игру с калиновскими рыбаками. Оттуда сквозь реплики завязки летят камушки на длиннющих лесках — здесь с фольклорным воркованием на крючки цепляют улов. Недюжинные рыбы сверкают чешуей и извиваются в полете — экологически городок вполне благополучен. Рифма этой сцене уже менее улыбчива: брошенный в Волгу ключ от заветной калитки возвращается к Катерине упорным, звонким рикошетом несколько раз рядом. В повадках реки постепенно проступает желание стереть индивидуальную волю героини. Первый сценический акт завершается оргией — в варианте, приемлемом для молодежного театра: под песнопения Ивановой ночи местные обыватели подхватывают обрядовое действо

волжанок и, разоблачаясь до исподнего, начинают “величать” Катерину и Бориса у каната, словно перед полетом. Прочерченный Юмовым путь от искушения к возмездию слишком напоминает детскую считалку — язычество здесь лишено и сценических мускулов, и энергии ритуала. Возможно, намерения режиссера шли дальше декоративно-этнографических зарисовок, коими обернулась стихия природы в итоге. Но “Глобус” располагает собственными студиями, вокальной и пластической — и с этим обстоятельством каждый постановщик вынужден считаться. По-человечески понятное желание руководства предъявить молодых артистов сцене зачастую перевешивает возможность художественно обосновать такой шаг. И приросшая детьми “полноводная” Волга вышла из драматических берегов, превратилась в один бесконечный хоровод.

Боязнь сильных, сложных эмоций в режиссерском строе “Грозы” и принципиально беспаспортный почерк Гацалова — явления не одного корня. Юмов, скорее, устремлен к универсальному сценическому языку, где сегодняшний избыточный лиризм завтра может смениться почти анонимностью. К этой “эластичной” стратегии “Гроза” добавляет сокращение мысли до аттракциона: запалом здесь обеспечена лишь экспозиция. Нина Квасова — Варвара прозревает в невестке “белую косточку”, замороженная, кажется, не ее речами, но нездешним бельем: в монологе о счастливом девичестве Екатерина Аникина — Катерина с силой упирается ногами в борта лодки и продолжает грациозно балансировать в неглиже — гламурный выпад против кабановского регламента. Пытаясь подражать ей, Варвара неуклюже бултыхается в своей шляпке — и открывает взору женские доспехи поглубже и подешевле. Кудряш — Руслан Вяткин является на свидание в полной амуниции байкера и при личном транспортном средстве. Шемящее чувство вызывает Наталия Тищенко — странница Феклуша, хрупкое и невероятно заразительное существо, которое волочит на себе гитару, перкуссию и туристскую палатку: однажды надутая, она так и останется на планшете забытым дорожным знаком, безмолвным вопросом: зачем?

В ходе действия все более крепнет мысль о непоследовательных, “самозачеркивающих” режиссерских движениях как постановочном принципе. Тихон — Денис Васьков берет поначалу сильную эксцентрическую ноту и ка-

жется главной фигурой в версии Юмова. Развинченный, “шарнирный”, он ввергнут домашней опекой в физическую ломку — и спасается бегством с дорожными баулами едва не вприпрыжку. Но к финалу гротескный рисунок этой роли сменяют натуралистические переживания и риторика в духе Добролюбова. На нескольких сюжетных уровнях уловим мотив “изнанки”. Лаврентий Сорокин — Дикой разыгрывает приступы самодурства как по нотам, а в паузах успевает прогулять малолетних дочек-пловчих на Волгу. Светлана Галкина — Кабаниха, напоминающая выправкой Зою Денисовну Пельц из “Зойкиной квартиры”, однажды резко снимает парик и, тряхнув гривой роскошных рыжих волос, обращает к залу монолог в стиле *verbatim* с сегодняшними параллелями к Островскому. Александр Варавин в образе размазанной сумасшедшей барыни, словно устав от травести, оскаливается посреди танцев басовыми прорицаниями о геенне огненной. Но чтобы разглядеть за этими разовыми акциями сквозную логику, требуется недюжинное воображение. Да и притязания реки, обещавшей действенный цикл, к финалу сходят на нет: Катерину “смывает” с помоста тихое эхо прежних хороводов — словно гребешок набежавшей волны. В погоне за ускользящим смыслом целого остается, видимо, примкнуть к Шапкину с Полушубкиным. Озирая портал как своды воображаемого храма перед сценой покаяния, они устраивают шутивную перепалку-атрибуцию: “Ван Дейк?.. Ван Гог!.. Энди Уорхол...”

Салтыков-Щедрин в формате большой академической сцены — условие не менее экстремальное, чем школьная классика в “Глобусе”. Дмитрий Егоров, разыгравший эту карту с “Красным факелом”, свой человек в Сибирском регионе: он охотно сотрудничает с театрами Барнаула, Омска. В 2010 году под эгиду “Красного факела” перешел фестиваль “Ново-Сибирский транзит”, где главного приза был удостоен поставленный Егоровым спектакль Омского академического театра драмы “Экспонаты” по В. Дурненкову¹. В сегодняшней “Истории города Глупова”, кажется, “свернут” пролог индивидуальной режиссерской биографии: бурная деятельность Егорова на ниве петербургских лабораторий и ее изначальная параллель — освоение государственных площадок. От инструментов “новой драмы” в спектакле

“Красного факела” — звонкое обозначение “болевых точек” без видимого интереса к анамнезу. Но в сдвиге Салтыкова-Щедрина к Михаилу Задорнову читается и защитная реакция практика, вполне причастившегося истин репертуарной сцены. В отличие от Юмова, лишь озабоченного одобрением зала, Егоров знает, как его достигнуть. Вместо множества орудий, расставленных в “Грозе” словно наудачу, в надежде, что какое-нибудь не промахнется, “Глупов” демонстрирует уверенную драматургическую тактику. Режиссерская самодисциплина, мастеровитость очевидны уже в вынесенном в программу жанровом подзаголовке: “Сатирическая безмолвная комедия в двух действиях и шести градоначальниках”.

Моменты непосредственного соприкосновения с авторским текстом в спектакле сведены к минимуму, и шаг в сторону от литературы более чем оправдан. Решительно минуя темные бездны Салтыкова-Щедрина, его казуистику и сам строй изматывающе-прихотливой мысли, режиссер работает с фабульной поверхностью эпоса. Сценический Глупов создан по законам лубка и выговаривает себя в серии почти немых зарисовок, похожих на живые картины. Впрочем, все оттенки “живого” посверкивают в этом контексте зловеще: в смене крикливо раскрашенных эпизодов зритель должен прочесть смысл дурной бесконечности, хождения по кругу, шарманки. Художник Фемистокл Ахмадзас, давний соратник Егорова, открыл в глуповской летописи вневременной размах и скрежет повседневности. Вместо колокольни город осеняет восставленная посреди планшета трехъярусная смотровая вышка. Игровая территория обнесена кольцом железнодорожной колеи — не самый добрый знак, если верить русской литературе. Недюжинные гренадеры, слуги просцениума, по рельсам доставляют очередного градоначальника в чем-то похожем на металлическое корыто, чтобы откатить его в конце эпизода за пределы видимости, замыкая единую траекторию. В объеме сцены тут и там вписаны разрозненные кругляши колес — несостоявшийся труд, путешествия, профанация движения как такового. Лишь ритуалы восшествия на престол складываются в идеальную, почти часовую механику. Разномастный люд столпился с транспарантами у вышки — грянул патетический фортепиан-

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

ный пассаж — рука варяга вцепилась в связку вождельных ключей, старейшины отведали поясной поклон новой власти, пофигистская песенка Егора Летова про дурачка благословила веселье — и понеслась к новым берегам так называемая жизнь.

Невесомые, буквально в несколько фраз Салтыкова-Щедрина, связи между частями режиссер отдал детскому голосу. Когда-то подобный пунктир скреплял визуальные фантазии Андрея Могучего в “Школе для дураков”, но смысл приема там был противоположным. Поток бессловесных образов, мучивших подсознание героя, режиссер временами словно “опрозрачивал” единственно возможным способом — наивным говорением мимо интонационной логики взрослых. Переключения из безмятежности в хаос давали спектаклю незабываемую лирическую глубину. В “Глупове” ребенку поручено то, что он физически может выговорить — мимо устрашающих длиннот и архаизмов. Звуковой фон инфантильного здесь оторван от реалий планшета как полюс максимального остранения, непосвященности. Тем резче финальный сдвиг в этой системе, “материализация” голоса, когда девочка и мальчик с ясными, спокойными лицами, как близнецы в длиннополых суконных шинелях, выходят из зрительского прохода навстречу Угрюм-Бурчееву.

Число градоначальников — не последний смысл в режиссерской концепции. Их могло быть и восемь, и три, но с магией узаконенных шести, конечно, не поспоришь. Куда запущен полный глуповский цикл, становится понятно довольно скоро, и чтобы дождаться Угрюм-Бурчеева, нужно запастись терпением. Открывает эпопею пришельцев Брудастый. В нем востребованы скудный лексикон запретителя и склонность к рубленным жестам. Братья Александр и Юрий Дроздовы обеспечивают истории с отделившейся от тела говорящей головой чистоту циркового трюка. Сергей Новиков, напротив, психологически проникновенно играет в своем Фердыщенко русифицированную версию Тартюфа. При нем Глупов переживает моду на массивные кресты поверх какой угодно экипировки. В эпоху Бородавкина всеобщая экипировка равняется на “милитари”, а сам герой Олега Майбороды сочетает зуд ратного подвига с ежесекундной готовностью к скупой слезе. В таких условиях главный жизненный принцип глуповцев — поспеть за переменной декораций. Нижний ярус каланчи по-

стоянно переоборудуют на скорую руку: модельня — склад боеприпасов — гарем. Прогигбаясь под власть, население неуклонно деградирует, и в живописании этого процесса молодые режиссеры, как правило, на деталях не экономят. Склонности новой власти уточняются в реакции на игрушки “отъехавшей”: местная гетера в противогазе свергает в ступор любвеобильного Микаладзе — Павла Полякова. Именно ему, поправившему демографическую ситуацию в Глупове, отдали свои симпатии большинство зрителей на импровизированном избирательном участке “Красного факела” в дни премьеры. Спектакль появился в конце декабря и “незначай” совпал с пиком предвыборных дебатов. Политическая злоба дня вкупе с нумерологией — столь же верный путь к массовому сознанию, как через байкера Кудряша — к электростату тинейджером.

Рядом с “Глуповом” в афише “Красного факела” спектакль “Без слов”, выпущенный в 2010 году на малой сцене Тимофеем Кулябиным в соавторстве с хореографом Ириной Ляховской. Эта камерная внеплановая работа стала принципиальным этапом в высвобождении пластического потенциала труппы. Четыре пары танцующих свободно перемещаются здесь в почти бессюжетных пределах мужского — женского, проходя разные композиционные фазы: белая — желтая — красная — черная. Притом что в критических отзывах на спектакль упоминаются contemporary dance, контактная импровизация, пантомима, ясно: свои языковые пределы в этом действе испытывает драматический театр. Работа актера вне интерпретации слова не теряет контуров роли: словно выходя из хора в одной из фаз, каждая пара обретает плотность смыслового ядра — чтобы затем вновь уподобиться плазме, стать элементом общего motto. Невербальный театр для публики, далекой от столичных фестивальных орбит, — опыт вполне дерзкий. Но спектакль отважно веряет себя зрителю, рассчитывая на со-творчество, индивидуальное мышление ассоциациями, и после года непрерывных аншлагов перенесен на большую сцену. В таком контексте завоевательные жесты Егорова и курс “на понижение” выглядят мерой преувеличенной. Сценический текст, где реакции зала запрограммированы и внятно прочерчена каждая запятая, обращен к зрителю как к среднестатистической единице. Три часа развлечения в унисон — похоже на долю глуповца. Неочевидна воз-

возможность “раздышаться” и для актеров. В палитре локальных режиссерских красок каждому дан свой тон, нещадно форсируемый к финалу. Звено предельной динамики здесь — местная бюрократическая свита при меняющихся правителях: Владимир Лемешонков (Опытный) катастрофически “ветшает” на глазах, а Ирина Кривонос (Секретарша), напротив, все более входит в раж, укорачивая юбку по мере эмансипации.

Музыкальный ряд постепенно направляет историю к временам не столь отдаленным через “Коробейников”, “Очи черные”, “Прощание славянки”, “Сулико” к Стасу Михайлову и Надежде Кадышевой. Нескончаемым парадом попы ознаменована эра сибарита Грустилова. Валерий Чумичев в этой роли — престарелый витязь в тигровой шкуре, засматривающийся на юношей. Гелиевые шарики, облепившие вышку, Гелминтон трансвеститов и лосины цвета электрик — это уже сильно напоминает агонию. Когда сценическая реальность теряет фокус и “плавится”, как в плохом проекторе, наступает момент истины. Константин Телегин — Угрюм-Бурчеев единственный из шести минует участи железнодорожной доставки. Он является своими путями в солдатской амуниции без погон, неторопливо закуривает и изрекает в направлении плывущей картинки: “Зачем?.. Зачем?.. Зачем?..” Избранничество этого героя, его непринадлежность к ряду предшественников даны режиссерским курсивом: движение замирает, номенклатурная свита возносится к колосникам и затевает мрачный квартет, словно после конца концов. Но принять такой многозначительный итог непросто. Переключение из социального памфлета в сферу пророчеств словно свершается нажатием механической кнопки. Кроме того, пришелец хладнокровно “мочит” в ванне недокупавшегося Грустилова — не слишком ли черновая работа для наместника тьмы? Земная, весомая пластика Константина Телегина в этой роли выдает бойца совсем не мистического фронта. Скорее, с его приходом готов воцариться абсолютный регламент — без избыточных красок лубка. Будто загипнотизированные хозяйскими жестами нового распорядителя, двое детей начинают с треском лупить ножницами по шарикам — тем, до которых могут дотянуться. А в самый большой, застрявший на макушке каланчи, Угрюм-Бурчеев долго-долго прицеливается из рогатки и,

наконец, безошибочно выбивает цель.

В трех режиссерских опытах угадывается контур сквозного сюжета. Стилистически разные тексты, взятые в работу, объединяет мотив истечения времени, мира у последней черты. По этому поводу, кажется, трудно не проговориться “сверх” литературной программы, сохраняя обычную невозмутимость. Может быть, Новосибирску повезло разглядеть в тридцатилетнем режиссере что-то большее, чем черты профессионального метода?

В языке Гацалова уловимо почти навязчивое желание избежать крупного жеста. Катастрофическое он открывает не в событиях или поступках, но в непрерывно распадающейся картине мира, чертах глобальной бессвязности. Пьеса Леттса выходит к экспрессивному, пространственно развернутому финалу: покинутая детьми Вайолет ползет на четвереньках по лестнице к мансарде — и утыкается в колени Джонны, продолжающей баюкать ее под слова о конце света. Гацалов “стирает” этот театрально артикулированный смысл. Героиня Людмилы Трошиной сворачивается калачиком у распотрошенных книг и тихо накрывает лицо капюшоном халата.

У Юмова вместо отсветов Страшного суда — стеб Шапкина с Полушубкиным. Ввиду фольклорных игрищ и круговорота стихий конец времен здесь определенно отменяется.

Егоров, похоже, устремлен в направлении, противоположном Гацалову. Эсхатологический исход его эпоса слишком напоминает эффектную фигуру речи. Она несоразмерна режиссерскому высказыванию в целом, чьи смысловые пределы очерчены вполне внятно — социум. Прагматичную логику постановщика выговаривает строй мизансцен, словно “вросших” в планшет. Решение Фемистокла Катмадзаса, по-видимому, предполагало возможность иной пространственной драматургии: монотонному, заданному движению по круговой колее он изначально противопоставил метафизическую вертикаль. Но точка зрения, вынесенная за пределы обыденного, востребована режиссером только на коде. До сей поры он, кажется, разделяет недалновидность горожан, “затачивающих” под будничные нужды лишь нижний ярус наблюдательной вышки. И потому внезапное прозрение финала, скорее, — размашистый жест в духе времени, вполне обжившего Апокалипсис как территорию масскульта.

Мастерская

Константин Костенко: “Театр еще сохраняет кое-какую свободу”

Беседу ведет Светлана Новикова

Перед интервью залезаю в Интернет и с удивлением обнаруживаю на давнем сайте Костенко: “Примерно с 1982 года началось мое внутреннее разложение. Примерно в 1988 году пережил личный ренессанс. Примерно с 1995 года и по этот день медленно умираю, при этом стараясь убедить себя в том, что я — это не я”.

— **Костя, как странно — неужели это писал ты?**

— Это было на самой заре моего творчества, я тогда, кажется, старался показаться каким-то необычным, а сейчас чувствую, что выглядел круглым идиотом. Но теперь от этого уже не отвертеться. Ну и ладно, каждый имеет право на ошибки. Надо попросить, чтобы эту чушь убрали.

— **Значит, это привет из хабаровской жизни. Расскажи про свое писательское начало.**

— Мы читающее поколение и потому еще и немного пишущее. Каждый из нас пробовал себя в стихах. Я вот еще глупые рассказы писал, и у меня так затянулось — что вот пишу до сих пор.

— **Помнишь свой первый литературный опыт?**

— Мне было лет семь-восемь. Я в пять лет научился читать, а в семь-восемь написал глупый графоманский рассказик в духе Эдгара По. Страшный такой рассказ. Помню, там скелет был, больше ничего не помню.

— **А когда пошли пьесы?**

— Пьесы пошли поздно. Я увлекался прозой, а потом что-то такое произошло, что мне захотелось написать пьесу. Наверно, сказало, что я поступил на режиссерский факультет в Хабаровский институт культуры — мы его называли “институт культуры и отдыха”. Там я написал первую пьесу “Диагноз “Happy Birthday” 102-я серия”. У нас на Дальнем Востоке есть театр КНАМ (Комсомольск-на-Амуре) Татьяны Фроловой. Она ее поставила, и спектакль попал на фестиваль.

— **Чтобы первую пьесу — и сразу поставили?!**

— Это все Татьяна Фролова, она обнаружила мою (на теперешний мой взгляд, совершенно дикую, но тем не менее оригинальную и необычную) пьесу, когда о таком человеке, как Костенко, вообще никто не знал. Это, я считаю, решительный поступок: не побояться поставить не известного никому автора. Татьяна вообще человек пассионарного типа, она со своими единомышленниками создала этот театр с нуля.

— **Я слышала, что этот театр, который ценят в Европе и регулярно приглашают на фестивали, у себя дома не может свести концы с концами. Городским и краевым властям он вроде не нужен.**

— Естественно, он же говорит о сегодняшних проблемах. Ставить классику авангарда, вообще современную драматургию, в глубинке, притом подходя к этому тщательно, скрупулезно, с расчетом на взыскательного зрителя — это требует большого энтузиазма. Причем спектакли у них — на самом высоком уровне. А открыли их, насколько я знаю, французы.

— **Но я-то познакомилась с драматургией Костенко позже: когда “Коляда-театр” привез в Москву “Клаустрофобию”. Играли в “Современнике”, и это был спектакль из тех, что не забудешь, даже если захочешь. Николай Коляда ставит либо классиков, либо себя и своих учеников. А ты не его ученик и пока не классик. Как ты попал к Коляде?**

— Мне просто повезло. Я послал две пьесы на “Евразию”. Коляда тогда проводил этот конкурс в первый раз. Он выбрал “Клаустрофобию”, несмотря на сопротивление со сторо-

ны отборочной комиссии.

— **Как тебе понравилась его постановка?**

— Я был очень доволен! Самое главное, Коляда правильно подобрал ключ к пьесе, нашел форму, ушел от реализма. Вполне возможно, что это его собственный язык — без натурализма. Или он почувствовал, *что* я туда закладывал, я ведь вообще далек от натурализма, живу в мире выдуманном, фантастическом.

— **А твои пьесы в журнале “Урал” он печатал?**

— Да, первая была “Клаустрофобия”, потом скетчи и монологи. И еще один “полународный лубок” — я делал его для прокорма, но прокорма не получилось.

— **То есть не поставили?**

— Поставили в Хабаровске, своими силами — с моими знакомыми артистами сделали.

— **Какую из своих пьес ты считаешь наиболее удавшейся?**

— Трудно сказать. Я не могу определить для себя, удастся или нет. Я человек, подверженный влияниям, буду верить тому, что мне сказали. Пока я пишу, мне все нравится, я в эйфории, наслаждаюсь, и мне трудно сказать, что хорошо. Потом начинают наслаиваться посторонние мнения.

— **И ты поэтому не ходишь на “Любимовку”, на читки и обсуждения даже своих пьес?**

— Наверное. Я ведь живу сейчас не в Москве, а в Подмосковье. Мне тяжело, я по природе отшельник, веду отшельнический образ жизни.

— Ты мизантроп?

— Почему мизантроп? Нет, мне просто нужно оставаться одному. Такие люди бывают. Я читал про одного композитора, работавшего в 30—70-е годы. Это женщина, Галина Ивановна Уствольская. Она никуда не ходила, работала, и все. Не появлялась даже на своих концертах. И не могла объяснить почему. За нее объясняли коллеги. Она даже среди нетрадиционных композиторов считалась необычной, а ведь все авангардисты не от мира сего. Уствольская боялась влияния на свое творчество со стороны, так и написала в письме кому-то: “Простите мое отшельничество, я боюсь сойти со своей колеи”.

— **Но ты перебрался из Хабаровска поближе к столице — надо этим пользоваться, бывать на читках, участвовать в обсуждениях, знакомиться с театрами.**

— Нельзя сказать, что я никуда не хожу. Я ведь проучился пять лет во ВГИКе, сейчас защищаю диплом. Там у нас регулярно шли коллективные читки.

— **Это то, что тебе было надо?**

— Не совсем. Готовясь к коллективной читке, я заранее знаю, что нужно, чего от меня ждут, и заранее подстраиваюсь под требования. Альфред Шнитке писал: “Я для себя заранее отсекаю любые чужие мнения, я знаю, что мне нужно, я чувствую и так пишу”. А я так не могу — начинаю подстраиваться.

— **Чему научил тебя ВГИК?**

— Я слышал такую шутку от маститых сценаристов: ВГИК учит *делать табуретки*. Нам говорили: мы не можем сделать вас талантливыми, можем только научить вас ремеслу. И ВГИК дал мне необходимую школу. Я стал строже относиться к формальным моментам: логика сюжета, развитие характеров персонажей. Приходится проверять и перепроверять, насколько логично действуют персонажи, держать себя в узде.

— **Это видно по твоим недавним пьесам: “Родина”, “Джаз”, “Техническая неисправность”.**

— Вообще-то, “Джаз” имеет право быть спонтанным — ведь джаз по природе спонтанен. Многие джазовые музыканты не знали нотной грамоты. Мне трудно было переучиваться, я же пошел учиться во ВГИК в сорок лет, уже в чем-то сложившимся.

— **Были на твоём курсе люди особенные, на которых хочется походить?**

— Да, было несколько людей с собственной творческой индивидуальностью. Но я не хочу быть похожим на кого-то.

— **Ты получаешь диплом киносценариста, а пишешь больше пьес, чем сценариев.**

— В пьесах я более свободен. До поступления во ВГИК думал, что кино более современно, мобильно. А теперь мне кажется, что театр, в отличие от кинематографа, все еще сохраняет кое-какую свободу. Непоставленная пьеса имеет шанс быть прочитанной, а неснятый сценарий — в принципе, мертвый текст, никто его не узнает.

— **Но пьесы, особенно молодых авторов, идут в малых залах, смотрят их немногие зрители. А фильм может быть показан миллионом.**

— Понимаешь, в своих сценариях, написанных во ВГИКе, я старался попасть в тенденцию, сделать то, что нужно. Это и было плохо: я не был свободен. Так можно только время потратить. Надо отдавать отчет: пишешь ты для себя, пусть это и не пойдет, или пишешь для кого-то. Жизнь-то проходит — надо получать удовольствие от работы. И потом, “миллионы” зрителей или “сотни” — это ведь, если разобраться, в первую очередь вопрос оплаты. Одно дело, если миллион зрителей заплатит по рублю, будет миллион рублей, и другое дело — сотня... Само собой, все мы живые люди, нам нужно самим кормиться, кормить семью, детей. Без денег никуда. Но если откинуть этот денежный момент и просто оставить то, что называется “служением искусству”, то, пожалуй, гораздо ценнее и приятнее, если то, что ты делаешь, одобрит всего десять компетентных зрителей, мнением которых ты дорожишь, нежели миллион каких-нибудь случайных людей.

— **Что ты ищешь для себя в творчестве?**

— Выразить ощущение от жизни. Настроение. То, что тебя заботит. Создать свой мир, в который ты можешь окунуться, укрыться, пережить ощущения, в которых чувствуешь потребность.

— **То есть ты пишешь больше для себя, чем для публики?**

— Сейчас скорее — да, для себя. И, конечно, для тех, кому это интересно.

— **И поскольку театр допускает творчество для себя, ты предпочитаешь театр?**

— Меня уже в театральной среде знают. Я знаю, кому отправлять пьесу, кто прочитает. Если прозу напишу — куда мне ее отправлять? Некуда. И я уже привык себя выражать в драме.

— **Почему ты не окончил институт в Хабаровске?**

— Отучился три года и понял, что не режиссер. Там надо уметь контактировать с людьми.

— **Когда решил перебраться в Москву, сложно было начинать с нуля: без жилья, без работы, без жены и сына, ты же их не сразу смог забрать?**

— Сложно. Особенно для меня, который редко выходит из скорлупы.

— **Так ты “клаустрофил”, да?**

(Молча улыбается.)

— **Твоя “Клаустрофобия” была столь жесткой — такого не было в русской драме того времени. Было в американской, в английской драме рассерженных. Чтобы писать о тюрьме, необходимо иметь свой личный опыт?**

— Нет, не думаю. Я, скорее, как написал обо мне один критик, концептуалист. Это концептуальное искусство, в нем все — знаково. Это симулякр. Зэки — клишированные. Где-то я слышал что-то и собрал в кучу, вылепил образы людей, заключенных в тюрьму. Это метафора. Один из уголовников рассказывает, как они приделали себе крылья и улетели из тюрьмы — это символизм, не стопроцентная тюрьма.

— **А ты знаешь тюрьму изнутри?**

— Да, приходилось. Это изнанка жизни. В обычной жизни ты ходишь по солнечной улице. И вдруг неожиданно попадаешь... туда. Когда это происходит в юности, это оставляет очень сильные впечатления.

— **А я как человек пишущий всегда жалела, что мне не хватает жизненного опыта. Что не была ни там, ни там...**

— Конечно, о чем знаешь, то и пишешь. Но искусство многолико — можно писать о том, что знаешь, а можно о том, что воображаешь.

— **Ты писатель, должен стремиться к проживанию разных жизней. У тебя есть любопытст-**

во к жизни, стремление к опыту?

— Не совсем так. Я погружаюсь в опыт, но он не телесный. Можно быть Джеком Лондоном и писать о приключениях золотоискателей Аляски, а можно Кафкой — выражать бездну литературными средствами. Это зависит от того, как ты ощущаешь жизнь и как хочешь ее передать. Жизнь многогранна, многолика. То, что мы наблюдаем и ощущаем — всего лишь парадигма, в которой мы живем. Недавно читал монографию Вальтера Беньямина, посвященную Кафке. Беньямин замечает, что мировосприятие модернистских писателей во многом соответствует тенденциям в современной науке, приводя отрывок из книги какого-то физика, который воспринимает мир совершенно иначе: через атомы, квантовые частицы, магнитные поля.

— А я недавно прочитала эссе одного физика. Он пережил клиническую смерть и находился в этом состоянии довольно долго — целых семь минут. А потом записал свои ощущения. И это очень интересно: он все это время чувствовал, что его направляла некая Воля. Он не был верующим, а этот опыт убедил его в существовании Высшего существа.

— Есть религии, которые утверждают, что существует *центр*, руководящий всем. А есть другие: индуизм, буддизм. Для чего человеку религия? Для того, чтобы сформировать концепцию, с которой ты живешь, чтобы тебе было комфортно — ты же не можешь жить просто так. Если ты опираешься на буддизм, который по сути атеистичен, то рассматриваешь мир как игру преходящих форм. Внутри них — пустота. Думаю, я могу порассуждать на подобные темы, я ведь буддист, хотя и несколько нерадивый. Сейчас возрождается тенденция к суеверию, идут нападки на науку. В ущерб науке пошли в массы теологические взгляды, возвращаются средневековые точки зрения. Многие стали заигрывать с темными силами в человеке, с невежеством, суеверием. Средневековые взгляды разрастаются, это опасно.

— Как ты относишься к введению в школе уроков православия?

— Нехорошо, когда человека обращают в веру по принуждению. Если вводить, то историю религий. Надо детей просвещать — нечто вроде киножурнала “Хочу все знать”.

— Видно, что сам ты много занимаешься самообразованием. Мне бывает интересно в твоих пьесах, откуда ты что берешь. Вот, например, в “Джазе” описываешь, как женщина идет к гинекологу. Как ты можешь описать то, чего не знаешь?

— Это же не реалистическая пьеса. Эта сцена — всего лишь мои представления. У меня каждая сцена как иероглиф, знак реальности. Не выражал я в этой пьесе конкретную реальность. Эти персонажи не на сто процентов люди, они — жители моего внутреннего пространства.

— Эти люди переходят от марихуаны и выпивки к глубинам. Откуда в них потребность в духовном?

— Это может быть их сон. Или полусон-полубред, как у Венички Ерофеева, когда он едет в Петушки и у него наслаивается сон на явь.

— У тебя человек бывает груб, а копни — там под грубостью и примитивом такие глубины...

— Человек всякий бывает. Затронь его — и он включается. Человека ограничивает концепция, в пределах которой он живет. Ему иногда приходится жертвовать своей неограниченностью. Человек ведь безмерно глубок и широк — от ада до рая.

— “Широк, слишком широк человек, я бы сузил”, — говорит Митя Карамазов.

— Но и так всегда в рамки загоняют: школа, дисциплина.

— Ты про жизнь говоришь или про литературу?

— Про то и другое.

— А как про себя считаешь? Тебе рамки — например, рамки ремесла драматургического — нужны?

— Наверно, да. Когда ты их не осознаешь, не ощущаешь, то идешь в темноте. А когда осознал — можешь ими пользоваться: осветил фонариком, разобрал по дощечке и вышел наружу.

— Твоя “Родина” — пьеса о *рамках*. В ней герою все время “дают по голове”. Он жаждет любить Родину и, как бы действительность ни зажимала его в тиски — все жестче и жестче, — готов мириться и прощать. Получился развернутый политический памфлет. Как возник замысел?

— Я и все мы — жители двух стран. СССР был одной страной, теперь мы в другой стране, не в той, в которой выросли. Адаптация и всякое такое.

— Но ты-то советскую действительность застал всего лишь в школьной и немного студенческой жизни?

— Мне этого хватило, чтобы было с чем сравнивать.

— У тебя сын школьник, ты можешь наблюдать за его сверстниками. Что ты думаешь об этом поколении?

— Они другие люди: без страны. Я не хочу сказать, что они потеряны, но они другими вещами интересуются. Хотя вот недавно сын стал ходить в спортивную секцию и познакомился с ребятами-националистами. Говорит, они такие — не пьют, не курят. Ему это нравится. Я, конечно, провел с ним беседу. У тебя, говорю, папа этнический украинец и бабушка еврейка, какой ты националист? В мое время этого совсем не было. Понимаю, это порождено чувством ущемленности.

— На нем легко играть темным силам. Это нехороший симптом.

— У меня постоянное ощущение манипуляции. Сейчас видно, как началось разделение интеллигенции и пролетариата... Но, знаешь, давай не будем об этом.

— Ты считаешь это опасной темой?

— Я человек осторожный, тюрьма меня совершенно не прельщает, даже пятнадцать суток. До сих пор не забуду, как один милиционер держал меня сзади за руки, а другой пинал по ребрам своими кирзовыми сапогами. Это было двадцать лет назад, тогда была наша родная милиция. А сейчас полиция — стало еще жестче, я читаю — гораздо худшие вещи происходят. Надо иметь мужество, чтобы отстаивать свои идеалы и быть готовым ко всяким вещам.

— Все твои пьесы, Костя, порождены очень сильным чувством протеста... как бы поточнее... экзистенциального. Это твой способ разрешать свое недовольство каким-то жизненным явлением через драму. Ты скрипя зубами пишешь сериалы, а потом выплескиваешь накопившийся негатив в “Писателях-трансвеститах” и в “Стопудовых мыльных пузырях”, сценарии. Это такая художественная разрядка, месть писателя?

— В данном случае присутствует не совсем “месть”, скорее это возможность “выпустить пар”. Просто когда ты вынужден творить в определенных строгих рамках, это создает неизбежное напряжение, хочется “расправить крылья и полететь” — это не обязательно желание написать что-то высокопоэтическое, просто иметь возможность преодолевать какие-то ограничения. А нельзя, условия данного жанра вынуждают стоять на земле. И это создает напряжение. Но больше я в таком ключе не пишу. Хотя... кто знает, каких я взглядов буду придерживаться завтра... На тот момент, когда я это писал, я придерживался каких-то фарсовых, сатирических тенденций, отсюда эти злые карикатуры. Мечь — вряд ли. Если только мечь самому себе и рефлексия по поводу самого себя и своего места в искусстве.

— У тебя в каждой пьесе отношения с героем строятся по-новому. Иногда непонятно, кто твой герой. А как ты считаешь: возможна драма без героя?

— Драма без героя... Если понимать под героем главное действующее лицо, то, на мой взгляд, это сложновато. Во всяком случае, драма в привычном смысле не состоится. Хотя известны примеры в литературе, когда привычные функции главного действующего лица просто игнорировались: например, так называемый французский “новый роман”, Ален Роб-Грийе, Натали Саррот. Здесь вообще действующее лицо, человек как таковой, размывается, сливается с деталями интерьера и т. д. То есть “моторчик”, который движет действие и вызывает читательский интерес, уже не находится в каком-то — или каких-то — определенном лице и в его страстях; текст, плетущиеся кружева событий, вещей, деталей — все это уже

само по себе вызывает интерес. Фильм “В прошлом году в Мариенбаде” по роману Роб-Грийе — яркий образец того, как действие может строиться на совершенно других принципах, не тех, что нам достались от классической драмы. Что касается лично меня, то мне главный герой (или несколько героев) для моих творческих задач, в общем, нужен.

— И последний вопрос — я задаю его всем драматургам: как ты понимаешь героя нынешнего времени?

— Насчет героя нашего времени — тут я затрудняюсь с ответом. Как я тебе уже говорил, у меня с реалистической манерой подачи материала есть некоторые сложности, меня здесь не все устраивает. Понимаешь, я опасаясь идеологизации, определенного кодирования при помощи литературы. С одной стороны — вот мы выводим героя, кто-то признает его достойным для подражания и т. п., но ведь это человек по большей части выдуманный. Даже если мы списываем его с какого-то прототипа, мы все равно выводим на страницах книги или на театральной площадке полуфабрикат, это не есть подлинный человек. И уж когда начинают носиться с этим нашим героем различные пропагандисты — мы застали это промывание мозгов методами соцреализма с его героями и “примерами для подражания”, — тогда-то и выходит насилие над живым человеком. Его пытаются втиснуть в это прокрустово ложе — в каких-нибудь Павок Корчагиных и т. п., которые сами по себе, как живые люди, достойны уважения и сочувствия, но в качестве “героев времени” действуют угнетающе. Или другие герои, которым подражают добровольно, — все эти байронические типы, Печорин или страдающий юный Вертер, из-за которого перестрелялось пол-Европы. Все эти поиски героя и попытки вывести его в творчестве меня настораживают. Герои есть вне страниц книг и кинолент и пусть они там остаются. Например, недавно прочел о некоей учительнице, которая осмелилась сказать о фальсификациях на выборах и которую начали гнобить. Предприниматель из глубинки, не давший уйти водителю, сбившему женщину с ребенком. Их много, они, слава богу, есть. Но я думаю, ими должны заниматься СМИ, а вот насчет литературы и театра... Здесь я не знаю. Мне все-таки ближе позиции модернистской литературы, эксперимент и новации, а не поиски героев. Но это всего лишь мое личное мнение, и то может смениться через какое-то время, я уже к этому привык.

Саша Денисова:

“Главное, чтобы пьесы звучали естественно”

Беседу ведет Ильмира Болотян

Филолог, журналист, драматург и режиссер Саша Денисова попала в театральный мир практически случайно. На ее короткие рассказы в ЖЖ обратили внимание драматург Елена Гремина и критик Елена Ковальская, призвали писать пьесы и дали возможность экспериментировать. Так появилось четыре документальных проекта: “Так-то да” (театр “На Спасской”, Киров), “Деревни.net” (Алтайский краевой театр драмы им. Шукшина, Барнаул), “Плюс-минус двадцать” (“Ильхом”, Ташкент), “Горько” (Прокопьевский драматический театр), собственная пьеса “Пыльный день”¹ в собственной постановке, и хит “Театра.doc” “Зажги мой огонь”, получивший “Золотую маску” в номинации “Эксперимент”. В основе спектакля — биографии легендарных музыкантов Джима Моррисона, Дженис Джоплин и Джими Хендрикса, переплетенные с реальными биографиями актеров, которые их играют. Постановка придумывалась автором во время репетиций (режиссер Юрий Муравицкий) как серия этюдов о жизни звезд и одновременно — об актуальной жизни, о том, что сейчас волнует нынешнее поколение тридцатилетних. Одно из свойств

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2011 г.

этого автора, можно сказать, живая органичная речь, узнаваемые драматические ситуации человеческой жизни. Это есть и в других пьесах Денисовой, таких, как “Пыльный день”, “Маяковский идет за сахаром”, написанной для Театра Маяковского, “Поэтому”, созданной для актеров Мастерской Каменьковича, и “Морфология” — живая органичная речь. Кажется, что ее диалоги — актерская импровизация, возникающая по ходу спектакля. На самом деле это текст написанных пьес.

— Ты начала свой писательский путь с художественных рассказов, а путь драматурга — с документальных пьес. Приемы документального театра ты используешь и в своих новых работах. Чем этот метод, считающийся сугубо экспериментальным, привлекает тебя именно в театре?

— Я бы не стала разделять строго — художественное и документальное. Что там разделять? Наблюдения за жизнью — двигатель. Ты же хочешь создать живое, ты же не фантаст. Возьмем Хемингуэя. Он хорошо знал тех людей, о которых писал. Тут же описывал их на салфетках. И это, кстати, документализм. Честность американской литературы. Другого пути, я считаю, нет. Нельзя сесть и выдумать какую-нибудь бухгалтера Люсю, если ты ее никогда не видел. Писатель Эстерхази говорит: ничего не знаешь — пиши про семью. Булгаков пишет про кровопролитную эпопею во МХАТе. Чехов — про Тригорина, ну, знал он его потому что.

Я пишу про своих друзей: и колонки в журнал, и прозу, и пьесы. Прототипы поначалу обижаются, а потом вроде даже гордятся. Выразить время, в котором ты живешь, — задача для всякого приличного художника. Что это за время? Время тусовок в “Жан-Жаках-Маяках”, фейсбучных протестов, хипстеров, время “ОккупайАбай”, но в провинции время совсем другое — там тоже есть сетевые кофейни или магазины Zara, но в провинции люди получают по четыре тысячи рублей, и какой уже на фиг “Жан-Жак”: продуктовая корзина, что называется, другая. Или с трепетом ждут визита президента и по традициям потемкинских деревень оперативно красят первые этажи, видные из окна президентского “Мерседеса”. И тут и там у людей есть человеческие истории. Они и интересны. Просто надо ими по-настоящему болеть — как своими: ты-то себе всегда интересен, значителен, важен. А ты не самый интересный на свете человек.

Так вот, через сиюминутное можно проникнуть в вечное. Когда меня спрашивают: где у вас вечные темы в новой драматургии? — я сразу хватаюсь за револьвер, потому что ну все всегда писали только о своем времени. Мы можем восстановить по чеховским рассказам детали нарядов, а по романам Набокова передовицы берлинских газет. Время в произведении должно быть всегда.

— А что для тебя — писать о конкретном времени, о современности? Почему для тебя это так важно?

— Потому что другого времени нам не отпущено. Важно найти адекватную форму нашему времени. Если мы возьмем конфликты советской драматургии — общество и личность, ему противостоящая, закон, разрушающий отношения между людьми, — и напишем пьесу а ля Вампилов или Зорин, а потом придет режиссер и поставит это так, как бы это поставили в БДТ в 70-х годах, то получим результат: новая пьеса залита в старые мехи.

Надо думать, все время думать, как изменился конфликт, герой, как изменилась связность событий в нашей, современной логике. Генри Миллер писал “Тропик Рака” о том, что его окружало. Куча идиотов на Вилле Боргезе, биде не работает, завелись вши, надо найти, к кому напроситься на обед. Его стиль совершенно уникален, ему не нужна связность, флоберовская или бальзаковская продуманность, где каждая глава перетекает в следующую: его ярость внутренняя очень сильно толкает литературную форму. Если сильно что-то тревожит, то эти отчаяние и ярость отливаются в соответствующую форму. У талантливых людей это получается автоматически.

— Если бегло посмотреть на историю “новой драмы”, то складывается такая картина: вначале был крен в сторону социальных вопросов — театр, в первую очередь документальный, ин-

тересовался жизнью социальных групп и сообществ. Сейчас наметился сдвиг в сторону политического театра. Однако очевидно, что это направление остается у нас маргинальным, несмотря на общественно-политические изменения. Продолжает экспериментировать с этой формой театра тот же “Театр.doc”, Кирилл Серебренников сделал “Отморозков”, в общем, раз-два и обчелся. При этом есть ощущение, что политический документальный театр мог бы быть более брутальным и ярким. Все еще не делаем резких шагов.

— Политический театр можно развивать как отдельное направление, как, например, в Польше, где есть леворадикальный театр. Они там обличают культурную элиту, истеблишмент, политиков, католическую церковь, реформы государства. Занимается этим, кстати, поколение тридцатилетних. Своим отцом они считают Брехта. Это стопроцентный политический театр. Довольно резкий, но при этом смешной, и поляки узнают себя. К примеру, спектакль режиссера Демирского, где он три часа хоронит живого классика Анджея Вайду, высмеивая конформизм культурной элиты, приспособившейся к новой буржуазной Польше. У нас яркий пример — “Час. Восемнадцать”, “Двое в твоём доме”, “Берлуспутин” “Театра.doc”. “Отморозки” Серебренникова — яркое высказывание о нашем времени.

Параллельно у поляков есть метафизический театр: Кристиан Люпа и его ученики. Это совсем другая система сборки спектакля, другой язык, другие темы, но это тоже современный театр. Как говорится, пусть растут сто цветов.

— А тебя в принципе интересует политика как тема?

— Сейчас в “Театре.doc” мы вместе с драматургом Екатериной Бондаренко и актерами Мастерской Каменьковича — Крымова делаем спектакль “Шавасана. Поза мертвеца” — о сегодняшних двадцатилетних людях и о стране, которая то раз-раз проснется, как Обломов, к чему-то возродится, как Болконский, то потом снова впадает в позу расслабления и сна. Мы хотим сделать сплав доктеатра и художественных сцен, совсем другой, чем драматическая, пластики и, соответственно, игры в ней, и 3D-мэппинга. Представьте, “Аватар” — и в “доке”! Не факт, что это будет политическое высказывание, но мы снова пытаемся исследовать время двадцатилетних хипстеров, вышедших на “ОккупайАбай”, равнодушных к тому, что происходит в стране, но и живущих своей жизнью.

В нашем новом спектакле “Пыльный день”, это моя пьеса, которую я же и поставила с труппой “Огня”, тридцатилетние вспоминают о лихих девяностых, а двадцатилетние не желают быть лояльными в стране, где сажают за выставки, где убивают в тюрьмах, где митинги разгоняют насильственным образом — их споры тоже политика, разве нет?

Мне интересна тема политического прошлого. Есть спектакли “Груз молчания”, “Я, Анна и Хельга”, который сделали Георг Жено и Михаил Калужский — про детей нацистов. Вот почему бы нам не сделать спектакль про детей чекистов? У нас ведь полстраны сидело, полстраны охраняло, это никуда не делось. У кого-то дедушка кого-нибудь расстреливал. Однако выяснилось в процессе, что дети чекистов не хотят на эту тему разговаривать. Слишком болезненно.

Нашей стране необходима десталинизация. Свой Нюрнбергский процесс. А ведь не было ничего, не заклеили, не отреклись. А дети нацистов — это было целое послевоенное поколение. Немецкие романисты Генрих Бёлль, Анна Зегерс, Вольфганг Кеппен — все они писали на тему “мой папа — нацист, что мне с этим делать”. Они свою вину избывали. У нас же неизбывная вина. Пока у нас эта тема мелькает только в сериалах, иногда в фильмах, большей частью для нас безопасных. Вот, например, очень красивое ретро — “Не хлебом единым” по Дудинцеву. Но эту тему надо решать не на мелодраматическом уровне.

Константин Богомолов сделал в “Табакерке” “Год, когда я не родился” по “Гнезду глухаря” Розова — и мы узнаем этот холод, удушающий воздух 78-го года. Это тоже политический театр — деятели Политбюро, молодые пронырливые чиновники, которые станут нефтяными королями.

Поляки смело вколачивают гвоздь в миф о Польше-страдалице, Польше-жертве Второй мировой. Тот же Варликовский со своей “(А)поллонией”. Ты во время спектакля не сопере-

живаешь полякам, которые спасали евреев. Из тебя не выжимают эмоцию. Тебя просто загружают информацией, и ты думаешь. Такого театра у нас нет. У Херманиса в Новом Рижском театре актер сделал двухчасовой документальный моноспектакль “Деда” — он реально искал пропавшего на войне деда в архивах и нашел не деда, но трех его однофамильцев: один воевал на стороне немцев, другой на стороне красных, а третий — сначала был фашистом, а потом, когда русские взяли в плен, оказался красным и дошел до Берлина. И через это — вся история страны, болезненное отношение сегодняшних латышей к советскому наследию, участию во Второй мировой.

— **На создание спектакля “Зажги мой огонь” тебя вдохновил Кристиан Люпа. Чем именно тебя зацепила его методика?**

— Люпу я допрашивала с пристрастием. Он объяснил мне свой принцип работы. Актеры у него, к примеру, в “Фабрике” сами распределяли, кого будут играть, изучали жизнь своих героев, отбирали, приносили эти материалы на сцену. Потом Люпа давал им конкретные задачи, например, закрыться в комнате, существовать как эти персонажи, а все это время за ними наблюдала камера. С камерой нужно было установить отношения — ты ей друг или ты ей врешь, перед ней кокетничаешь или вызываешь ее на бой.

И вот в этом замкнутом пространстве перед камерой они начинали придумывать монологи, диалоги. Встреча с Люпой подтолкнула меня к собственной работе с актерами. Мне хотелось сделать пьесу с очень живым языком, словно бы не написанным и не поставленным. Это ведь всегда чувствуется — естественность речи на сцене. Но до Люпы был еще Херманис, чьи спектакли я все пересмотрела. Херманис отправлял актеров к реальным людям, они жили с ними, кто-то все лето, кто-то всего час разговаривал. Потом расшифровывали, выбирали материал, показывали в каких-то мизансценах Херманису, он часами смотрел и принимал решения. Херманис и Люпа делегировали ответственность актерам, сделали их соавторами. Режиссер не говорит: “Я — такой-то, я все придумал”. Он говорит: “Ребята, мы сейчас все вместе что-то придумаем”.

Этот метод образует не актерскую труппу, а рок-группу. Здесь есть абсолютное доверие актерам, партнерство с ними.

— **Юрий Муравицкий, режиссер спектакля, разделял твои позиции?**

— Конечно! Юра — компаньон и сподвижник, режиссер с тонким вкусом, сделавший немало новодраматических проектов, нас с ним объединяет и чувство юмора, и нелюбовь к театральным штампам, и какая-то деликатность в работе, да много чего. Работа началась так. Я посмотрела Люпу, пришла в гостиницу, написала актерам, с которыми хотела бы работать, и двум режиссерам: “Приходите, завтра у нас репетиция”. Два режиссера и один актер отказались. Остальные пришли и остались. Я несла, наверное, какой-то бред на первой репетиции. Актеры посмотрели и подумали: да она ку-ку, во ее прет! Чистая энергия была такая, что горы свернуть могла бы: были высоты, что говорить, были.

На первом этапе мы просто сидели, общались. Я расспрашивала актеров о жизни, но не просто так, а с умыслом, соотносила их биографии с биографиями рок-легенд. Стало понятно, что их жизни похожи, действительно соотносятся с моррисоновской. Записала километры монологов. В спектакль вошло всего пять процентов от записанного! Актер Алексей Юдников по своей инициативе ходил за мной долгое время. Рассказывал “всю свою жизнь”. Мы потом его монолог так и назвали: “Монолог Юдникова о всей своей жизни”. В его судьбе судьба всех остальных актеров.

— **Как ты работала над структурой текста, когда было так много материала?**

— Я долго не понимала, что мне делать, как быть? Как сделать эту пьесу? Может, мне сделать десять треков, десять песен? Или, например, двенадцать маленьких монологов? Потом решила, что будет всего шесть монологов, по числу актеров. Было важно не связать все узелки, а выстраивать структуру по ощущениям, чувствам. Мы собирались, как в обществе анонимных алкоголиков, разговаривали. Всех это страшно увлекало. Каждый день или через день. После репетиций не хотелось расходиться, шли в кафе, гулять, в гости. А потом неко-

торые актеры стали говорить: как же мы без режиссера? Я подумала, действительно, нужен еще один пазл. А все пазлы нашего спектакля складывались хаотично. Художник, например, появился из ниоткуда, принес шторы, чемоданы. По объявлению в ЖЖ появился автор видео, режиссер и драматург Андрей Стадников. Потом встретили Муравицкого.

— **А вы проводили с актерами эксперименты наподобие тех, что делает Люпа со своими актерами?**

— Была у меня идея фикс: как Люпа, погрузить актеров в материал. Но это же русские актеры... Люди с иронией. Не стали погружаться серьезно. И это, в общем, хорошо. Мы честно отсмотрели фильмы о рок-звездах, слушали музыку. Собственно, все актеры на ней выросли. Вместо репетиций у нас было дуракаваляние. Бесились, танцевали, слушали “Doors”. Нам было ужасно весело. Тот, кто приходил после нас репетировать, заглядывал в зал и видел там кучу сумасшедших в перьях. Все поют, хохочут. “Что вы делаете?” А никто не знал, пьесы-то никакой не было.

— **Представляю, как это сомнительно звучало тогда: “Пьесы нет”...**

— Елена Гремина в нас верила. Всем говорила: “Они что-то там сделают, не волнуйтесь”.

— **Интересно, что не вошло в спектакль?**

— Много всего! Хендрикс на День ВДВ, например, Джоуплин и Моррисон в постели, Джоуплин и Хендрикс потеряли “косяк” на “Вудстоке”. Восемь сцен мы выбросили. Иначе получился бы безразмерный спектакль.

— **Все сцены в спектакле родились как импровизация или есть все же написанные?**

— Ну, есть и написанные. Сцена, когда жених Джоуплин приходит к ее маме просить руки Джоуплин. Это моя история в 17 лет — мама моя, Ольга Ивановна, до сих пор вспоминает это сватовство, и панно, которое мой “жених” собирался писать, и все, что за ним последовало, историю хипповской коммуны. Я ведь хиппи была, что уж тут. Вторая написанная — когда Памела Курсон читает Блейка, любимого поэта Моррисона, а Моррисон с ней как раз знакомится. Это моя университетская история. Я очень люблю обаяние таких интеллектуальных новелл — это тоже немного из 60-х тема: в фильме “Love story” так знакомятся главные герои. Линия Джоуплин, конечно, растрогала бы мою маму — Джоуплин убегает из скучного мещанского Порт-Артура, так же, как я когда-то из Киева в Москву, и ее хипповые друзья ее предают, выпроваживая из квартиры, и тогда она возвращается к торжествующей маме, которая ездит через Святошино (это киевский район) на дачу, где морелька (абрикосы такие маленькие, на Украине так их называют) обвалилась. Алексей Юдников придумал, например, сцену с учительницей, которая проверяет сочинение “Как я провел лето”. Вообще нас часто спрашивают, как это происходило: довольно просто ведь. Драматург придумывал отправные сцены, идя по жизни рок-звезд, какой-то сюжет — по биографии и по нашей правде жизни, и актеры наполняли его жизнью в импровизации, какие-то новые повороты открывались — сразу вбрасывали новую драматургию по ходу этюда, попробуй так, попробуй эдак.

— **Возникали ли конфликты в группе?**

— Только рабочего характера. В какой-то момент Юдников достал нас. Он вспомнил мультфильм про Прометея. В тот момент мы придумали название спектакля: “Зажги мой огонь”. И Юдников приставал к нам с этим Прометеем, с этой фразой “Я хотел помочь людям”. Мы ему: “У нас все выстроено, какой Прометей?” Но Юдников не отставал. И Прометею место нашлось. Как-то зарифмовался он со сценой с милиционером, плюс группа “Война” выступила со своим объектом на Литейном мосту — получилось очень кстати.

— **Текст спектакля как-то зафиксирован? Он вообще может существовать как текст? Публиковаться, исполняться другими актерами?**

— Монологи ведь изначально были зафиксированы на бумаге. Но во время игры внутри сцен могут быть незначительные отступления, все зависит от того, как пойдет игра. Природа театра — двигают не реплики, а состояния. Исполняться кем-то еще? Ну, нет, это же продукт этой команды.

— **Когда актеры исполняют свои личные монологи, они держат в руках текст. Это некий**

маркер документальности, знак, что сейчас они говорят нечто зафиксированное.

— Помимо документальности это еще инструмент отстранения. В русской традиции — расхристанность и истерика в монологах, когда все превращается в жуткую слезливую кашу и за актера страшно... А здесь наоборот. Текст в чистом виде. Для меня именно такой театр — документальный. У Брехта работает принцип народного площадного театра, когда паясничавший клоун выходит одновременно с плачущей девушкой, рассказывающей о своей несчастной любви. По такому же принципу выстроены и наши сценки. Флярковский на заднем плане паясничает, когда Маракулина произносит свой монолог о любви. Егорова рассказывает, как ее травили в школе, а сзади стоит отряд придурков и издевается над ней. Зритель для себя решает, смеяться ему или быть серьезным. По большому счету, он решает вопрос: подлец ли я, если мне смешно именно в этот момент?

— Ты написала “Маяковский идет за сахаром”, принося в театр на каждую репетицию по новой написанной сцене, писала ее постепенно. Как шла эта работа?

— Мне очень дорога эта пьеса. Это мой роман с Маяковским: я прожила с ним четыре месяца и немножко сошла с ума от него — он приходил ко мне то в виде бездомной собаки, то в виде студента-поэта, то в виде собственных историй. Я четыре месяца слушала всего две вещи — “Время, вперед!” Свиридова и “Ромео и Джульетту” Прокофьева — и совсем сбрендил, надо отдать мне должное. Энтузиазм, горячность двадцатых и железный лязг эпохи тридцатых. Совершенно интуитивная вещь, какие-то вспышки, визионерская пьеса: он приходил, уходил... Совсем не такой, как мог бы показаться, если бы я изучала его, скажем, в университете с помощью диссертации.

В каком-то смысле здесь я продолжила поиск интересной мне формы — когда драматургия охватывает всю жизнь человека, от момента его осознания себя как некоей уникальной, цельной единицы до смерти. “Маяковский” начинается со сцены, когда Бурлюк говорит ему: “Ты гений! Пойдешь с нами?” “Пойду! — говорит Маяковский. — А мы — это кто?” И заканчивается последним разговором с Полонской. “У тебя сахар кончился. Хочешь я куплю сахару на обратном пути?” — спрашивает юная Полонская. “Хочу. Хочу”, — отвечает Маяковский. Хочу — мое любимое слово, оно есть всегда во всех пьесах: это желание жизни, ее огонь, ее вечное движение.

— В этой пьесе тоже есть импровизации?

— Ни слова. Актеры играют ее, как написано. Меня уже преследует это клише — якобы все мои пьесы сделаны импровизациями. “Пыльный день”, “Морфология”, “Маяковский идет за сахаром”, “Поэтому” — написанные вещи. Но тут уже, видимо, мне никого не переубедить. Открываю рецензию на “Пыльный день” — “сделано с актерами”. Но она же напечатана в “Современной драматургии” полтора года назад, можно ее изучить! На эскизе спектакля “Морфология” актеры читают по бумажкам — вопрос из зала: как вам удастся делать импровизационные пьесы с актерами? Ну и пусть будет такой миф, бог с ним. Главное, чтобы пьесы звучали естественно.

— “Морфологию” я видела на “Любимовке”, первый вариант. Очень интересная работа. Когда мы увидим спектакль? Сильно ли изменился первоначальный вариант?

— “Морфология” — пьеса, которая обладает наименьшей связностью внутри самой себя. Такая у меня была задача. Очень мне это казалось прикольным, пока писала. А как получилось — неизвестно. Жизнь — тоже эпизоды, связанные часто довольно свободной нитью. Никто ее к постановке не попросил пока что. Это набор сцен от детства до смерти разных людей. Может быть, двоих. А может, это один и тот же человек. Только как у Вирджинии Вулф в “Орландо” — он то девочка, то мальчик. То писательница, то режиссер. А может, и обычный человек. Герой, словом. Перед каждой сценой — будь то встреча возмужавшего героя с отцом, которому он все хочет высказать за то, что бросил семью, а отец-то заговаривается (он болен Альцгеймером), то ли это встреча бывших возлюбленных спустя двадцать лет на вокзале провинциального города — предшествует появление Бога. Бог дает задание — вооружиться путеводной нитью и пройти по лабиринту, победить трехглавого пса и т. д. Все

это мало связано. Главное, что ты живешь своей бытовой негероической жизнью — и ты уже герой. А структура с корреляцией к мифам — это от университетского увлечения структурализмом, Кэмпбеллом, Элиаде, когда мифы как архетипы все еще руководят нашей современной жизнью.

— Ты поставила сама “Пыльный день” в Центре драматургии и режиссуры, тяжело это было — работать со своим текстом?

— Свой текст поначалу ставить было неприятно, потому что к своим вещам принято относиться со стыдом и страхом. Сэлинджер, когда его печатали, уезжал из города и делал вид, что его нет — так ему было страшно. Здесь похожая реакция. Но режиссер должен относиться к своему тексту как к чужому, одновременно и свободно резать, и трепетно сохранять мысли автора, большей частью интуитивные и нелогичные, потому что пьеса написана за шесть дней, думать в такой короткий период вряд человек успевает. Режиссер во мне боролся с драматургом, и режиссер победил, когда драматурга стал называть в третьем лице: автор написал, у автора значится так. С этим приходилось разбираться: чего там эти герои хотят, почему так себя ведут? Для автора это всегда мучительно — потому что твою ерунду разбирают как значительную, полную смысла вещь.

— “Пыльный день”, как и “Зажги мой огонь”, — вещь о тридцатилетних, манифест поколения. Тебе кажется, что вы отличаетесь от двадцатилетних?

— Это история про поколение тех, кому за тридцать, чья юность пришлась на 90-е годы, развал “совка”, чьи мамы были уволены из НИИ и кому в юные годы приходилось торговать газетой “Шесть соток”, варить “варенки”, носить дедушкины пиджаки с особым эстетизмом, потому что шмоток не было, крутить динамо за еду и рюмку “Амаретто” в первых коммерческих ресторанах. Они это излишне драматизируют, персонажи. Можно было бы забыть и жить дальше. Но они так себя идентифицируют — как людей бывалых, переживших демонтаж “совка”, ой, как пострадавших. Это то, что они могут противопоставить двадцатилетним, которые выросли уже в спокойные годы. А двадцатилетние — типа слишком нежные, милые, все у них есть, айпады, путешествия, фейсбуки, а как-то огня маловато — считают персонажи пьесы. Эти тридцатилетние вообще такие чайльд-гарольды немножко. В припадке романтизма присвоили себе лозунг Гертруды Стайн: “Все вы — потерянное поколение”, который касался Хемингуэя и Фитцджеральда в 20-е годы, переживших Первую мировую и ударившихся вместе с послевоенным поколением во всякие удовольствия. Отчасти поэтому пьесу играем мы в костюмах 20 — 30-х годов, под фокстротики. Отчасти потому, что сейчас время такое, что-то есть общее — тоже дансинги, авто, костюмированные вечеринки. Крена в семейные ценности немного, вокруг меня люди, которые хотят отжигать бесконечно — в “Жан-Жак” или на Гоа.

Герои говорят и о митингах — тридцатилетние все напирают, что вы, дескать, в 90-е не жили, вам теперь вай-фай в автозаки проводи, а двадцатилетние говорят, что все равно необходимо выходить на улицы, пусть это и фэйсбучная революция, пусть мы хипстеры, пусть не станет лучше, но мы хотя бы будем стремиться к лучшему, другому берегу. Тридцатилетние задумываются. Они-то внутри тоже так думают.

А если шире, то пьеса, наверное, о желании бессмертия. В том виде, в каком мы имеем о нем представление в юности. Все — навсегда: идеалы, дружба, любовь. О желании вечной юности как лучшего человеческого времени. Клятвы себе самому — остаться таким навсегда. Принципиальным, свободным, горячим щенком. Положить себя на алтарь искусства. Сделать ботокс и остаться вечно молодым.

И в каком-то смысле героям удалось остаться молодыми, непыльными. Не без жертв, впрочем. Не без горечи. Не без напускного цинизма и понтов. Героям по 34 года, и они впервые заметили, что вокруг выросли другие взрослые люди. И им по двадцать. И, может быть, они даже получше, чем мы. Более открытые, честнее, чище, незащищенные. И что нет никаких поколений, это ерунда — есть жизнь как высшее чудо.

Лица

Мария Сизова Парадокс Леванова

“Каждый день я спускаюсь в Лабиринт — в это гигантское подземелье, залитое светом... тысячи людей спускаются вместе со мной... они уже перестали бояться... они знают все... они не узнают меня и никогда не узнают... тысячи людей стали тенями, создавая это чудо — подземный город, Лабиринт Астерия... каждый день я спускаюсь на несколько минут... я при-выкаю... я готовлюсь... а потом поднимаюсь наверх... где есть небо, по которому катится колесница Гелиоса, есть звезды, названные в честь богов... идет снег... Скоро я буду готов... совсем скоро... сегодня...”

В 2008 году Вадим Леванов написал эти строки для малоизвестной пьесы “Лабиринт” — короткого, трехстраничного произведения, схематично отражающего блуждание героя между сном и явью, сегодня и вчера. Фактически долгая и плодотворная одиссея самого драматурга началась значительно раньше, в 1993 году — момент поступления Вадима Леванова в Литературный институт им. Горького на отделение в семинар И.Л. Вишневской и В.С. Розова. Именно там были написаны его первые пьесы: “Артемиды с ланью”, “Шар братьев Монгольфье”, “Смерть Фирса”, “Выглядки” и многое другое. К этим же годам относятся ранние публикации автора в “Сюжетах” (“Артемиды с ланью”) и “Современной драматургии” (“Шар братьев Монгольфье”, “Смерть Фирса”, “Выглядки”¹); выступления на драматургических фестивалях “Действующие лица”, “Любимовка”.

“По-моему, впервые я оказался на “Любимовке” в 1997 году. Это было, конечно, потрясающе здорово! Там я познакомился с людьми, которые стали для меня учителями, соратниками, товарищами — теперь уже ясно — на всю жизнь. “Любимовка” во многом сделала из меня того человека, которым я являюсь на сегодняшний день, стала для меня школой человека и драматурга! Я пытался и пытаюсь использовать опыт “Любимовки” для проведения фестивалей в Тольятти, для моей работы с детскими театральными проектами etc”.

И московский опыт действительно понадобился драматургу для создания собственной студии при театральном центре “Голосова, 20”. За шесть лет своего существования (2001—2007) она выросла из любительского проекта районного значения в широко известное в России профессиональное сообщество: на базе студии возник фестиваль “Майские чтения”, позднее названный “Новая драма. Тольятти”.

Молодые ребята, на тот момент еще никому не известные драматурги и сценаристы, писали тек-

сты, устраивали не только читки, но и театральные представления. Первой постановкой стал спектакль “Раздватори” по одноименной пьесе Вадима Леванова². Он предложил разыграть ее молодым студийцам Дарье Солодовой, Елене Капитоновой и Марине Черновой. Потом сразу же последовал спектакль “Сто пудов любви” по пьесе, родившейся в ходе репетиций с актерами-любителями. Вадим Леванов сделал первоначальный вариант текста, актеры, по ходу репетиций, придумали собственный сюжет, во многом основанный на музыке, а точнее — на сквозных лейтмотивах песен (Земфиры, группы “Сплин”), включенных в действие. Придуманый студийцами ход был настолько органичен драматургу, в ранних пьесах которого музыка занимала чуть ли не главное место («ОТЕЛЬ “Калифорния”»³, “Парк культуры имени Горького”), что вошел в пьесу как вполне самостоятельный авторский прием. Суть истории заключалась в том, что пять девочек (Даша, Алиса, Лена, Полина, Марина) сочиняют восторженные письма своим кумирам, но в конце концов фанатичная любовь заводит юных поклонниц в тупик:

“Марина. Во мне сто пудов любви... и они давят... Они могут раздавить меня. Эта любовь и так уже придавила меня и мне трудно дышать...

Полина. Но я ничего не могу с собой поде-лать, я не могу сбросить этот груз...

Лена. Нужно быть сильной, чтобы нести эту свою любовь...

Даша. Я заканчиваю это письмо. Только я думаю, что я его не отправлю. Потому что... Не знаю почему. Просто!”⁴

Наивный язык писем как нельзя лучше отражает подростковое миропонимание, сотканное из страхов, иллюзий, несбыточных надежд. Ирония и отчасти саморефлексия автора переплелась в этом тексте со схожими чувствами самих исполнительниц. Ведь не случайно имена героинь (Полина Головина, Алиса Дороганова, Дарья Солодова, Еле-

¹ Все: № 3, 1998 г.

² “Современная драматургия”, № 4, 2001 г.

³ Там же, № 2, 2001 г.

⁴ Леванов В.Н. Сто пудов любви // Леванов В.Н. Пьесы. — Тольятти: Литературное агентство Вячеслава Смирнова. 2001. 318 с.

на Капитонова, Марина Чернова) полностью совпадают с именами девушек-актрис.

“В нашей студии все мы развивались параллельно. Придумывали или брали уже готовые пьесы, репетировали, спорили, мирились. Главным становился общий интерес — желание показать и рассказать себе зрителям что-то новое, то, чего никогда прежде не было в театре” — вспоминает Дарья Смирнова.

Новыми становились главным образом тексты тольяттинских авторов. Помимо пьес Вадима Леванова в “Голосова, 20” были поставлены “Голубой вагон” Вячеслава Дурненкова, “Три актрисы” Михаила Дурненкова, “Культурный слой”, написанный братьями вместе¹, “Играть зимой” Юрия Клавдиева. А кроме них — “Галка Моталко” Натальи Ворожбит² и “Правила поведения в современном обществе” Лагарса.

Парадоксально, но большинство пьес тольяттинцев ставились самими драматургами с непрофессиональной труппой. Так, первые опыты сотрудничества с театром Юрия Клавдиева, Михаила Дурненкова были связаны с работой в студии. Например, пьесу “Три актрисы” Михаил Дурненков поставил сам. В свою очередь Юрий Клавдиев в форме авторской читки воплотил в жизнь текст “Играть зимой”. А спектакль “Галка Моталко” по Наталье Ворожбит драматурги создали сообща. Безусловно, главным в такой работе становилась презентация текста. Одна из участниц проекта Дарья Солодова подчеркивает: “Спектакли порой были рассчитаны на один показ, просто готовились к фестивалям и после них благополучно забывались”.

Но даже если спектакль и забывался, то текст расходился по театрам, как, например, в случае с “Галкой Моталко”. И Вадим Леванов как нельзя лучше подходил на роль организатора и руководителя такого “театрального дела”.

“Вадик и стал нашим Колумбом, — вспоминал Вячеслав Дурненков. — У него была фантастическая способность притягивать и располагать к себе людей. Спокойный, вдумчивый, способный решить любой конфликт, выслушать все стороны. Как думаете, много таких людей в театре? Единицы”³.

Но сегодня, по истечении десяти лет, можно с уверенностью сказать, что шестилетний эксперимент драматурга удался лишь отчасти. Да, из тольяттинских авторов выросли зрелые профессиональные драматурги, занимающие сегодня заметное место в репертуаре российских театров. Но площадку, свой собственный дом после потери первой сцены “Голосова, 20” в 2008 году драматургам обрести так и не удалось. Конечно же, “Голосова, 20” под руководством Леванова в отличие

от екатеринбургского опыта Николая Коляды не была в строгом смысле “левановской школой”. В практике бытования студии не было ни лекций, ни семинаров, основу составляла совместная деятельность студийцев. Атмосфера дружеского единства преобладала над всем. Не школа — команда, даже, лучше сказать — драматургическая банда, оккупировавшая тихий индустриальный город.

Однако сам город, породивший тольяттинский драматургический феномен, так и не стал современной площадкой “новой драмы”, и драматургический бум конца девяностых не повлек за собой бум театральный. К сожалению, за почти пятнадцатилетний срок существования современной драматургии на родине Леванова, Дурненковых и Клавдиева не было сделано ни одной достойной постановки пьес этих авторов. И рождение “драматургической команды” не привело к появлению особого, связанного с драматургией тольяттинского театрального феномена, как это произошло, например, в Москве или в Екатеринбурге.

Сегодня “Колесо”, МДТ⁴ мало чем отличаются от любого другого провинциального театра. В их афише мирно соседствуют Куприн и Куни, Шекспир и Шмитт. Ни одной пьесы тольяттинских драматургов здесь не идет. Правда, в прошлом году в МДТ вышла премьера “Шкафа” по одноименной пьесе Вадима Леванова (режиссер Дмитрий Квашко). Фантастическая история молодой пары, оказавшейся в странной съемной квартире, где из шкафа неожиданным образом появляются разные люди и предметы, в итоге свелась к неумелому аляповатому фарсу.

Такая ситуация, конечно же, не могла не волновать Леванова. В одном из последних интервью он признался, что все еще не оставляет надежды на возникновение в Тольятти постоянной драматургической лаборатории и площадки для читок и спектаклей тольяттинских (и не только) драматургов и фестивалей современного театра. Потому что “в городе, который уже вошел в историю русского театра как одна из драматургических столиц страны, колыбель “тольяттинской школы” драматургии”⁵, такая площадка просто необходима. Но этого не произошло. В 2000-х годах обширная деятельность Вадима Леванова так и осталась в пределах литературной и драматургической практики.

И более того, сам драматург долгие годы “не выходил” за пределы студии “Голосова, 20”, кроме редких постановок за рубежом (надо отметить, что и там — в полупрофессиональных театрах): “Прощай, настройщик” и “Смерть Фирса” на сцене “Школьного театра” г. Клайпеда⁶ или “Хочу, но боюсь” по пьесе “Парк культуры им. Горького” Валмиерского театра “GRIBU, BET BAIDOS”⁷.

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

² Там же, № 1, 2003 г.

³ Памяти Вадима Леванова. Вячеслав Дурненков // Сеанс. 11 января 2012 г.

⁴ Малый драматический театр города Тольятти.

⁵ Светлана Новикова / Вадим Леванов: “Театр вошел в мою кровь, как вирус” // Современная драматургия, № 1, 2011 г. С. 201.

⁶ 2008 г.

⁷ 2011 г.

Как верно замечает Вячеслав Дурненков: “Ставить его начали только в последние годы. Он по-детски радовался афишам, громким именам театров, поездкам за границу. И я очень рад, что у него все это было: хоть немного, но было. Потому что гложет вина: все, что он мог сделать для себя, он делал для нас”.

И несмотря на то, что все его ученики постепенно приобретали определенный вес в театральной и кинематографической среде, Леванов, к сорока пяти годам написавший более тридцати полнометражных пьес, долгое время оставался автором, вовсе не замеченным режиссурой и критикой.

Настоящая театральная биография Леванова началась отнюдь не в Тольяти, а в совершенно ином городе — Санкт-Петербурге, где он в 2008 году благодаря Павлу Рудневу познакомился с художественным руководителем Александринского театра Валерием Фокиным. Спектакль “Ксения. История любви” и авторская адаптация пьесы Вильяма Шекспира “Гамлет” стали первыми и, увы, последними совместными работами двух этих мастеров.

Но несмотря на то, что “Ксения” создавалась и менялась в соавторстве с драматургом — зрительскому вниманию представлена не сама пьеса, а ее сценический вариант, — не обошлось, на мой взгляд, без некоторой недоговоренности режиссера и драматурга. Немногим известно, что написанная в 2007 году пьеса задумывалась автором как первая часть дилогии, второй частью которой стало “Кровавая барыня Дарья Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможное жизнеописание” (2009 год). Противопоставление двух этих произведений выстраивалось уже в заглавии: с одной стороны — житие как жанр, повествующий о земном бытии святых, с другой — жизнеописание как изложение биографии простого смертного человека. Сами же фабулы пьес только усиливали контрастность левановских героинь, подчеркивая общность их жизненных обстоятельств: современницы (Ксения родилась между 1719 и 1730 годом, Дарья Салтыкова в 1730-м), вдовы (их мужья умерли в один год — 1755), дворянки, лишившиеся своего статуса, знаковые фигуры XVIII века, более того, сегодня — имена нарицательные.

Из внешних сходств важным оказалось желание героинь облачиться в мужскую одежду. Для Дарьи — ради забавы: “Я девкой была — любила в мужское платье обрядиться да на кулачки выйти”.

Для Ксении — из желания замолить грехи мужа, усопшего без покаяния: “Нет. Андрей Федорович не умер. Но воплотился в меня, Ксению, которая давно умерла”.

Кроме того, в том и другом случае катализатором действия становится непомерная любовь к супругам, приведшая обеих к своеобразной форме помешательства. Для Дарьи Салтыковой им стала жажда насилия и плотских утех. Для Ксении Блаженной — отказ от женского рода, дворянского звания и всего мирского. Одним из наименований Ксении наравне с Андреем Федоровичем станет Божья тварь. А временем жизни — вечность. Не

случайно на вопрос проходящих мимо пьяниц: “Ты откуда тут?” Ксения ответит: “Я всегда тут был”. Вневременность и надбытийность — главные характеристики этой героини.

Переплетение судеб, имен, фактов дают драматургу необходимый объем, позволяющий столкнуть два полюса — “жестокость” и “похоть” в лице Дарьи Салтыковой, “любовь” и “всепрошение” в лице Ксении Блаженной. Кроме того, заявленная выше антиномия “святости” и “греховности” усиливается в тексте “Салтычихи” образом третьего (немого) персонажа, Де Сада — современника Дарьи Салтыковой и Ксении Блаженной. И хотя пациент Прохора Де Сад подобно тряпичной кукле только мотает головой и поглощает пищу, мы понимаем, что за этой фигурой стоит целая эпоха Людовика XV, отмеченная оргиями и казнями. Бесплодным ребенком этого времени становится сам Прохор:

“А от раны моей я сделался будто бы скопец, лишенный мужского естества своего... Свободный от пут похоти — греховных помыслов и желаний!.. Меня оставили тут, в Шарантоне... (*Кормит.*) Вот хорошо, monsieur!.. И вот я служу здесь в надзирателях... Добрый monsieur Кульмье говорит, что нужно молиться и уповать на Господа Бога и Богородицу-Деву, и тогда, мол, помоществованием их когда-нибудь обрету я вновь способность совокупляться с женщиной и возвратиться все позывы плотские... А я думаю, что мне оно и не надо... уже...”

Драматург умышленно соединил Ксению и Салтычиху в одной пьесе, перетасовав героев и создав дополнительный объем истории. С точки зрения формы — ход вполне условный. С точки зрения содержания — крайне важный, потому как без знания целого практически невозможно понять ни сущность героинь, ни исходное противоречие, ни конфликт в целом. Ведь именно в “Салтычихе” проявляются факты, затемненные или умышленно не включенные в пьесу о Ксении Блаженной. Например, встреча Ксении со сбежавшими от Салтычихи мужиками (Савелием и Ермолаем) и посредничество в передаче императрице жалобного письма. По сути, именно это явилось переломным моментом в истории о жестокой помещице, избившей до смерти 78 крепостных.

“Савелий (*еще всхлипывая*). Вот кабы нам Государыне императрице... письменное рукоприкладство передать...”

Ксения. Давай мне, я сделаю.

Савелий. Ты?

Пауза.

Ксения. Давай, давай...

Ермолай. Да как? Ты?! .. Как?!

Ксения. Божиим промыслом.

Савелий. Отдай ей, Ермолай... Она Божья душа...

Ермолай отдает Ксении рукоприкладство”.

Из судебного заключения известно, что 17 октября 1768 года по поступившему анонимному доносу Екатерина II приговорила Дарью Ивановну Салтыкову:

1. К пожизненному запрету именоваться родом отца или мужа (к лишению дворянского

звания;

2. Запрещалось указывать свое дворянское происхождение и родственные связи с иными дворянскими фамилиями;

3. К отбыванию в течение часа особого “поносительного зрелища”, в ходе которого осужденной надлежало простоять на эшафоте прикованной к столбу с надписью над головой “мучительница и душегубица”;

4. К пожизненному заключению в подземной тюрьме без света и человеческого общения (свет дозволялся только во время приема пищи, а разговор — только с начальником караула и монахиней).

После публичного наказания на Красной площади Салтыкова была направлена в московский Ивановский женский монастырь, где пробыла до самой смерти 27 ноября 1801 года. Кто написал донос и как он попал к императрице, не уточняется.

Вадим Леванов, используя факты истории, насытил действие определенной долей условности, стилизуя персонажей (Ксению—Салтычиху — Де Сада), страны (Россию и Францию) и времена (XVIII, XIX, XX век). Особенно ясно это прослеживается в “Ксении”, где “тонкость совмещения заключается не в идее сквозного времени, освященного святостью покровительницы города. Тонкость в лексике. Парнишка из охраны (Валентин Захаров), имеющий всего несколько реплик, применяет к хозяйину, сумасшедшему барину и “имбецилке”, как он пренебрежительно выражается, язык, на котором вечно говорили холопы и невежды”.

И если композиция и стилистическая палитра “Ксении” фрагментарна (не случайно автором в оглавлении каждого отрывка задается иконописный жанр клейм), то история “Салтычихи” линейна (не выходит за рамки единого временного пласта: это конец XVIII — начало XIX (1814 год) века. Но за счет единого конфликта — столкновение земного и божественного (абсолютного) — приобретает единый характер. Так, в “Ксении” героиня ежесекундно сталкивается с людскими пороками: чревоугодие в сцене с попом и попадшей, прелюбодеяние в сцене с Катей, алчность Вечного Жиды, гордыня мертвого поэта и т. д. И если Ксения, за редким исключением (в сцене с Вечным Жидом), только лишь созерцает или обличает окружающие ее пороки, то Салтычиха самолично творит и провоцирует их. Абсолютная святость, бестелесность первой сбалансирована животным нутром второй. Причем, ни та, ни другая героиня в полной мере не может считаться женщиной. “Женское” — это их прошлое. В настоящем в пьесе действуют не люди (мужчины, женщины), а абсолюты. И это замечание кажется достаточно важным, поскольку прошлый опыт авторского творчества Леванова отражал особую позицию женщины — “ноль-по-

зицию”. В центре каждого текста находится герой — мужской персонаж, зачастую в монологизированной форме повествующий о драме собственного существования. Он был сосредоточен на собственных ощущениях и в полусне в полуреальности творил свое пространственное инобытие. И женский образ как катализатор внутренних переживаний героя выражался в конкретных воспоминаниях. Так, в “Шаре братьев Монгольфье” — гостиница “Центральная”, автовокзал, автобус, в котором Он и Она встречаются; в «Отеле “Калифорния”» — курмыши с покосившимися старыми домишками; кукольный театр, поле за домами в пьесе “Я умею рисовать лодку”. Женский образ не всегда четко прорисовывается. Это могут быть вкусовые ощущения: айвовое варенье (“Парк культуры имени Горького”). Осязание: заснеженные ресницы, к которым герой прикасается губами, замерзшие руки («Отель “Калифорния”»); холодный нос (“Шар братьев Монгольфье”). Явления зрительной памяти: дождь, огромный черный зонт (“Шар братьев Монгольфье”). Обоняние: запах сигарет с ментолом (“Шар братьев Монгольфье”). Слуховые ощущения: громыхание танков (“Шар братьев Монгольфье”).

Женщина существовала не сама по себе, а как продукт мужского восприятия. Ее образ модифицировался и трансформировался по ходу движения мысли главного героя, а итогом становилась рефлексия и саморефлексия центрального персонажа. Получается, что диалогия о Ксении и Салтычихе стала в какой-то мере компромиссом и новым шагом в развитии левановского героя. Другой вопрос, что центральными в ней становятся не гендерные противоречия мужчин и женщин, как говорилось выше, они просто нивелируются, а надбытийные, надчеловеческие проблемы “добра и зла”, живущие в каждом.

Не случайно финальная авторская ремарка закольцовывает происходящее, напоминая нам о повторяемости и вневременном характере истории: “Мертвое тело де Сада безжизненно сваливается на пол вместе с креслом, колесо коего крутится, крутится, крутится...”

Бесконечное противостояние плотского и духовного подобно жернову истории (кругу на коляске Де Сада) отсчитывало время. Справедливости ради стоит оговорить, что вера в пьесах, как и вера в жизни у драматурга, не носила строго конфессиональный характер. Скорее, она служила средством для воплощения драматургических задач. Главной из них становилось создание абсолютного героя, свободного от прежних страхов, неудач, простившего и прощенного.

Словом, долгое путешествие левановского героя закончилось желанным освобождением, а сам автор, написав еще две пьесы (“Геронтофобию” и “Про коров”¹), увы, навсегда ушел из жизни.

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2012 г.

Другие берега

Галина Коваленко

“Ройял Корт” и его окрестности

Заметки о лондонском сезоне

Май в Лондоне — время премьер, и ориентироваться в театральном пространстве в этот период нелегко, если нет гида, вкусу которого можно доверять. Режиссер Сидни Блейк любезно возложила на себя эти обязанности. Однако, несмотря на ее опыт и профессиональную интуицию, первый спектакль нас разочаровал, впрочем, как и большинство зрителей, которые в этот вечер пришли в “Донмар Уорхаус”, расположенный в сердце самого театрального района Лондона — Вест-Энда. На протяжении многих лет театр возглавляют ведущие режиссеры страны, в их числе был и Сэм Мендес.

Театр обратился к пьесе Роберта Холмана 1986 года “Поднимай шум без шума”. Дословный, калькированный перевод названия приводится только для того, чтобы обратить внимание на заключенный в нем оксюморон. Смысл же названия — спокойно делай свое дело.

Роберт Холман популярен в Англии и, в частности, среди молодых драматургов, являясь их добровольным наставником. Он лауреат премии Джорджа Девина, основателя и художественного руководителя “Ройял Корт”, с именем которого связано открытие “драматургии сердитых молодых людей”, иногда именуемых осборновцами по имени автора первой пьесы этого направления “Оглянись во гнев” Джона Осборна. Холман также питомец “Ройял Корт”, успешно продолжающий его традиции. Один из подопечных Холмана, Дункан Макмиллан, молодой, но уже известный драматург, от имени своего поколения заявил: “Драматурги любят Роберта Холмана, потому что он спокойно делает свое дело”. В его пьесах поднимаются важнейшие проблемы: война, возрастающая некоммуникабельность, отчаяние человека, потерявшегося в жестоком мире. Об этом и спектакль “Донмар Уорхаус”. Три одноактные пьесы объединены названием последней части триптиха. Действие первой пьесы “Будем друзьями” происходит в 1944 году. Немецкие самолеты бомбят Кент. На лоне природы происходит случайная встреча молодых людей, место которых на фронте. Оба социальные изгои. Один из них ушел из благополучной семьи и перебивается случайными заработками на сельскохозяйственных работах. Не воюет по религиозным мотивам. Другой болен. Время от времени над сельской местностью пролетают самолеты, но обстановка идиллическая. Первый юноша лежит на траве, второй, увидев его и сойдя с велосипеда, вступает с ним в разговор, попутно накрывая завтрак на траве. В ходе беседы, в которой темы

войны и секса переплетаются в равных пропорциях, вырисовываются подробности их жизни. Продолжая заниматься завтраком, не без иронии юноша признается, что он гомосексуалист, и, воскликнув: “Обожаю безрассудство!”, раздевается донага. Его собеседник после секундного раздумья делает то же самое. Гаснет свет. Конец. Молодые люди обрели друг друга, став друзьями. Такой счастливый исход драматург находит естественным даже во время войны, когда на Англию немецкие самолеты сбрасывают бомбы. Макрокосм — война — уступает место микрокосму.

Во второй части, “Погибшие”, также витает тень войны. В 1982 году Англия и Аргентина воевали за Фолклендские острова. В ходе войны, продолжавшейся 74 дня, погибло 255 англичан. Молодой офицер ВМС навещает мать погибшего друга и сообщает о его гибели. Выясняется, что мать и сын более десяти лет не поддерживали отношений и она не знала не только о том, что он воевал, но что был женат на сестре этого офицера. Разговор не получается. Мать погибшего, принимая офицера за важное лицо, теряется и уходит в себя. Она даже не поинтересовалась, есть ли у нее внуки. Диалог ведется вяло, персонажи не вызывают сочувствия.

Название короткой пьесы символично: драматург относит к погибшим не только убитого офицера, но и его друга, и его мать. Эмоциональная глухота — диагноз, поставленный не только персонажам пьесы, но и обществу, в котором нет места естественным чувствам даже между родителями и детьми.

В третьей части, давшей название триптиху, действие происходит также в 80-е годы, но в Германии. Судьба сводит молодого английско-го солдата и старую немецкую художницу. На руках солдата восьмилетний сын его жены, отчаявшийся, одичавший от заброшенности и одиночества ребенок, с которым его новоявленный несдержанный отец не может найти

контакта. Молодой человек доведен до бешенства. Работающая на пленэре художница вступает с ними в диалог, в ходе которого мы узнаем об их жизни. Художница — жертва Холокоста, пережившая концлагерь. Проявляя доброту и терпение, пробуждая фантазию у мальчика, она вызывает его интерес к рисованию, помогает увидеть краски мира не только ребенку, но своему собеседнику. Нервный молодой англичанин, слушая трагическую историю ее жизни, начинает понимать, что в жизни есть место доброте и человечности. Духовный центр этого сюжета — актриса Сара Кестелман. Она известна своими шекспировскими ролями и блистательным исполнением жены Нильса Бора в “Копенгагене” Майкла Фрейна. Исполнительница пробилась сквозь скудный драматургический материал, обогатила его, раскрыв не только благородство, доброту, тонкость своей героини, но талант человека и художницы.

Драматург показал, в сущности, случайные встречи незнакомых людей, ставшие для них судьбоносными. Однако при всех благих намерениях Роберт Холман не вышел за границы скромного реализма. Несмотря на то, что он родом из “Ройял Корт”, Холман — “тихий англичанин” со слишком тихим голосом, чтобы его можно было услышать. Во всяком случае, зрители, выходя из театра, давали нелестную оценку спектаклю.

И все же центром новой драматургии остается “Ройял Корт”. Там состоялась премьера, созданная совместно с “Пейн Плу”, национальным театром новой пьесы, — “Любовь, любовь, любовь” Майка Бартлетта в постановке Джеймса Грива.

В 2010 г. за пьесу “Петушок”, поставленную в “Ройял Корт”, драматург получил престижную театральную премию Оливье. Герой пьесы — невротический молодой человек, по слабости характера не могущий сделать выбор между своим сексуальным партнером и девушкой, из-за чего потерял сексуальную дееспособность. Несмотря на двусмысленность названия и темы, пьеса серьезна. В инфантильном герое с его бегством от ответственности угадываются тщательно скрываемые черты некоторых представителей современной молодежи. Один из рецензентов, анализируя характер героя, прибегнул к философскому определению Шопенгауэра — “тирания слабости”.

“Любовь, любовь, любовь” названа лучшей пьесой 2011 года. Майк Бартлетт рассказывает историю одной семьи, исследуя постепенное возникновение отчуждения между ее членами, приведшего к их окончательному разрыву.

Действие первого акта происходит 25 июня 1967 года. Это историческая дата — на телевидении состоялась мировая премьера песни “Битлз” “All You need is Love”. Нерадивый сту-

дент Оксфордского университета Кеннет (Бен Майлз) в неубранной комнате, куря сигарету за сигаретой, прихлебывая бренди, ждет трансляции концерта “Битлз”, слушая Венский хор мальчиков. Вернувшийся с работы брат наводит порядок в комнате: он ждет девушку. Приходит очаровательная, порхающая как сальфида Сандра (Виктория Хамилтон). Эта юная особа, балующаяся травкой, ведет себя наивно и в то же время вызывающе. В ночь трансляции песни “Битлз” между Сандрой и Кеннетом с первого взгляда зарождается любовь.

Сценография Люси Осборн в манере гиперреализма отсылает к “драматургии кухонной раковины” “сердитых молодых людей”. Кеннет отдаленно напоминает Джимми Портера из пьесы Джона Осборна “Оглянись во гневе”, но он мягче, не обременен идеями и вполне доволен своим социальным положением.

Действие второго акта происходит в марте 1990 года. Непутевые молодые люди создали внешне благополучную семью, выбившись в средний класс. У них двое детей. В семье царит разлад между родителями и детьми-подростками. Музыкальная заставка этого акта песни “She bangs the Drum (Она бьет в барабан)” в исполнении “Стоун Роузес”. У телевизора выключен звук, на экране показывают беспорядки в Лондоне, рифмующиеся с неладом в семье. Родители и дети не понимают друг друга.

Действие третьего акта происходит в 2011 году и начинается песней Давида Гетты в исполнении Эйкона. Музыкальная заставка отражает ход времени: Гетта начинал в 1990 году, а в 2011-м он назван диджеем номер один. Песня же звучит в исполнении рэпера Эйкона. Обуржуазившиеся Сандра и Кеннет, выйдя на пенсию, удалились от дел, поселившись в загородном доме с взрослым сыном. У каждого своя жизнь. По-прежнему очаровательная, несмотря на годы, Сандра не скрывает, что у нее есть бойфренд, Кеннет тоже не отказывает себе в такого рода удовольствиях. Виктория Хамилтон убедительно показывает внешнюю и внутреннюю метаморфозу своей героини. Она слегка отяжелела, это уже не сальфида, но подерживающая фигуру спортом зрелая женщина. Уверенная в себе, независимая представительница среднего класса без каких-либо духовных и интеллектуальных запросов, она убеждена, что состоялась как личность. Бен Майлз ограничился лишь внешними изменениями облика своего героя: слегка поседел, погрузнел, в голосе появились самодовольные интонации.

С детьми же произошла катастрофа. Дочери исполнилось 37 лет, она оказалась у разбитого корыта в профессиональной и личной жизни. Клэр Фой (Роза) создает сложный характер. Во втором акте это девочка, бурно переживающая

несчастную первую любовь. Она не встретила отклика у родителей, и это наложило отпечаток на ее дальнейшую жизнь. В третьем акте актриса достигает драматических высот: ее одиночество беспредельно и в родном доме, куда она приезжает из Лондона и где видит неприглядную картину. Ее живой, некогда общительный брат замкнулся в себе, не расставаясь с айфоном, заменяющим ему общение. Ему достаточно “Фейсбука”, чтобы считать, что у него есть любимая девушка, хотя она живет в Австралии. Родители, самодовольные и самодостаточные, остались душевно инфантильными: время их не изменило. Мать оказывается способной лишь на то, чтобы прочесть несчастной дочери нотацию о том, что надо работать, как работали они с отцом, поколение 60-х. В ответ дочь бросает обвинение: “Вы не изменили мир, вы купили его. Приватизировали. Чего вы добились? Мира? Любви? Ничего, кроме того, чтобы трахаться в любой момент, когда вам взбредет в голову”. Режиссер Джеймс Грив смягчил финал пьесы. Спектакль заканчивается танцем Сандры и Кеннета под песню их молодости “All You Need is Love”. Они танцуют столь же виртуозно и эротично, как в первом акте, когда нашедшие друг друга Сандра и Кеннет были счастливы по-настоящему. Они ничуть не изменились, уверенные в том, что по-прежнему молоды, и их поцелуй столь же страстен и длителен. Душевно изуродованные их эгоизмом дети обособлены от них и от всего мира. Режиссер закольцевал танцем историю супругов. Между тем драматург предлагает иной финал. Сын закуривает и смотрит в окно, а не на танцующих родителей. Не нашедшая понимания и поддержки в семье Роза просит машину, чтобы добраться до станции, обращаясь то к матери, то к отцу. Ее никто не слышит. В ремарке сказано: *“Музыка превращается в хаос, падает занавес”*. В спектакле это исчезает. Бравурный финал спектакля заставил одного из рецензентов ощутить “комический катарсис в чистом виде”. Публика оказалась тоньше и умнее, о чем говорят разгоревшиеся в масштабе страны споры. Дров в огонь подбросил театральным обозревателем “Гардиан”, известный критик Майкл Биллингтон, чья молодость пришлась на 60-е годы. Отметив удачное соединение в пьесе семейного и эпического начала, он воспринял пьесу как “обвинительный акт поколению”, беря под защиту эту эпоху, перечислив демократические перемены, произошедшие в стране в тот период. Были мнения, что драматургу стоило бы сесть за изучение того времени, о котором у него нет представления. Или же что Бартлетт изобразил поколение, чья молодость совпала с правлением Маргарет Тэтчер, определяя его как поколение эгоистов и нарциссов, к которому принадлежат

и родители Бартлетта.

Сам факт возникновения дискуссии говорит о том, что пьеса и спектакль задела за живое, как в свое время задела пьеса Джона Осборна “Оглянись во гневе”, которая, как писал Кеннет Тайнен, “получила признание у 6733 человек, что равно населению Англии в возрасте от 20 до 30 лет”. XXI век намного расширил контингент захваченных проблематикой пьесы и в численном, и в возрастном отношении, доказав в очередной раз жизнеспособность “Ройял Корт”.

Премьера пьесы “Стул” представителя первой волны питомцев “Ройял Корт” Эдварда Бонда, ныне классика, состоялась в 2000 году в Бирмингеме. Лондонская премьера в театре “Лирик Хаммершмит” — через 12 лет. “Стул” объединяет три одноактные пьесы: “Я — ничто”, “Нелегал” и “Стул”, давшую название триптиху. Первая часть поставлена артистическим директором “Лирик Хаммершмит” Шоном Холмсом, две другие — самим автором. Спектакль потрясает. Трудно представить, чтобы какой-нибудь российский театр пошел против театрального мейнстрима и решился поставить это философское полотно, обреченное на коммерческий неуспех. Справедливости ради надо отметить, что в Лондоне спектакль идет на малой сцене. Зал вмещает человек шестьдесят. Мнение критиков разошлось. Часть из них считает, что спектакль производит сильное впечатление, хотя драматическое действие подчинено политике, что в театре недопустимо. Однако большинство критиков приняли спектакль. Первая часть, поставленная Шоном Холмсом, более совершенна и изобретательна в художественном отношении, чем две другие в постановке самого Бонда, режиссерское решение которого слишком прямолинейно.

Спектакль идет в одной декорации (сценограф Пол Уиллз), доминанта которой — стул, визуальный символ происходящего. За него идет борьба на разных уровнях: внутри семьи (первая часть); за выживание, когда на карту поставлена жизнь (вторая часть), третья часть — торжество человечности в мире жестокости и насилия. Действие этой антиутопии происходит в 2077 году. Люди зомбированы, память о прошлом утрачена, запрещены даже семейные фотографии, во всех сферах жизни господствует единый стандарт. В первой части указана точная дата происходящего — 18 июля 2077 года. В убогой комнате с безликими белыми стенами стол и два стула. Сара, молодая женщина, почти девочка (Найоми Фредерик), ждет возвращения мужа, работающего в службе безопасности. Спектакль начинается длительной паузой, нарушаемой стуком. За дверями, которые постоянно открывает женщина, никого нет. Ситуация рождает саспенс, нарушаемый возвращением мужа, brutального,

грубого человека. Несмотря на обыденность происходящего — жена подает мужу обед в стандартной упаковке, — вновь возникает тревожное ожидание. Снова стук. Входит молодой человек. Он называет себя братом Сары и в доказательство показывает их детскую фотографию. Он потерял работу, жилье. Сестра — его последняя надежда. Но она не может его узнать. Вся пьеса — медленное пробуждение зомбированного сознания Сары, и актриса это мастерски передает. Муж против того, чтобы брат остался с ними, решив его отравить, но тарелка с едой случайно достается Саре. Ей становится плохо. Она умоляет брата ей помочь. Они покидают дом, муж орет вслед: “Убирайтесь!” Эту простую фабулу режиссер усложняет, доводя ситуацию до сюрреалистического кошмара. Сара, пытаюсь понять, кто же пришел, появляется в длинном широком платье, увешанном колокольцами, издающими прозрачный хрустальный звук: материализация работы ее памяти, попытка соотнести детскую фотографию с настоящим. Следующий выход — то же синее платье, но увешанное множеством черепов. Новый виток саспенса — смерть на пороге, но чья? Ее, брата? Узнает ли она его? И глобальный вопрос: может ли после длительной амнезии, методично насаждаемой авторитарной властью, восстановиться память? Пробудится ли человечность в Саре и, в конечном итоге, в мире?

Вторая часть триптиха, “Нелегал”, — абсурд, персонафикация раздвоения сознания. Бонд-режиссер обеднил свою пьесу, не сумев дать этому достойное художественное выражение. В дегуманизированном обществе человек не может сохранить свое “я”. Женщина (Таня Мад), подвергая себя опасности, прячет в подвале своего разрушенного дома беженца (Феликс Скотт). Это бывший солдат, нелегально находящийся в этом городке. Он знает, что ему грозит смерть, если женщина его выдаст. На сцене актер и подобие куклы, чучело с руками, ногами и головой, но без лица. Этот белый тюк-кукла сидит на стуле, олицетворяя плоды деятельности авторитарного государства, превращающего людей в безмозглый, бесчувственный тюк тряпья. Человек на бессознательном уровне протестует против этого. Чучело, воплощающее одну сторону личности, тупо молчит. Человек озвучивает чучело, являя другую сторону личности, восстающую против этого. О прошлом героя напоминает нож, его единственное имущество, орудие убийцы. Сначала этим ножом он защищал свой дом. Став солдатом, убивал тех, кого ему приказывали убивать. Чучело — олицетворение зла не только беженца, но и женщины, в которой борются два чувства — желание сохранить ему жизнь, предоставив убежище, или сдать вла-

стям? Страх, почти животный, заставляет ее наброситься куклу, отрывать у нее ноги и руки. В беженце, страдающем оттого, что проливал кровь, побеждает человеческое начало. Какое из них победит в женщине? Поможет ли она ему спастись? Бонд вскрыл глубинный смысл текста, оправдав все порывы, все душевные движения персонажей. Актеры проживают каждый миг пребывания на сцене. Ради скрупулезного психологического исследования Бонд пожертвовал театральностью, фактически свел ее на нет. Предельно замедлив действие, он превратил пьесу в философский трактат, в основе которого экзистенциалистская проблема личного выбора.

Самое сильное впечатление оставляет третья часть, “Стул”, давшая название триптиху.

Стены комнаты увешены детскими рисунками. Их автор — Билли (Тимоги О’Хара). Он рисует цветными карандашами все, что видит за окном. Ему двадцать шесть лет, но у него детское сознание; для своего возраста он выглядит странно, хотя дауном его назвать не поворачивается язык: в нем есть обаяние, жажда жизни, стремление понять, почему он ее лишен. Его мозг постоянно в работе, пытаюсь найти ответ. Он напоминает Дастина Хоффмана из “Человека дождя”, что отмечала критика. Смутно вырисовываются предшествующие события. Некогда Элис (Таня Мад) спасла ему жизнь и теперь рискует своей жизнью за то, что укрывает его. Скорее всего, много лет назад мать Билли затерялась или погибла в концлагере. Элис держит Билли взаперти, сознательно внушая ему, что он ребенок, обрекая на вечное детство. Его знание о внешней жизни ограничивается тем, что ему удастся тайком увидеть из окна. На этот раз виден солдат, конвоирующий изможденную старую женщину, по всей вероятности, давно находящуюся в заключении. Солдат ее куда-то этапирует. Вот уже три часа они ждут автобуса. У обоих нет сил стоять. Элис выносит им стул. Солдат усаживается. Заключение яростно выхватывает из-под него стул. Это жест не отчаяния, но протеста. Стул сломан, Элис возвращается домой. Сцена решена с натуралистическими подробностями: солдат мочится на старуху, у старухи недержание мочи: ее били. Сцену, решенную в эстетике театра жестокости, сменяет эпизод, представляющий сатиру на бюрократизм. Сотрудница социальной службы (Найом Фредерик), демонстрируя идиотизм подобных учреждений и их работников, учиняет Элис допрос за проявленное ею милосердие. Трепещущая, не понимающая смысла абсурдных вопросов Элис и чиновница, типичная для всех стран и континентов представительница закона, говорящая заводная кукла, создают трагикомический эффект. Первый и послед-

ний раз в зале раздаётся смех. Зрителям дана короткая передышка. После допроса Элис теряет мужество и волю к жизни. Она кончает самоубийством; Билли остается один, в комнату попадает снаряд.

Бонд переплетает несколько сюжетных линий, рождающих саспенс. Неизвестно, за что и когда была арестована женщина, в каких отношениях находится с ней Элис, знакомы ли они или они родственницы, возможно, они мать и дочь; каким образом Билли попал к Элис, сколько времени ей удалось его прятать, что будет с Билли после ее смерти. Постоянно возникают вопросы, ответы на которые приходят самые горькие: стул сломан. И все же финал неоднозначен. В самой знаменитой пьесе Бонда “Спасенные” (1965) после семейного скандала, закончившегося полным разгромом в квартире, герой приводит ее в порядок, начиная с починки стула. В поздней пьесе стул сломан: отдаленная переключка с ранней пьесой. Изменилось время. Свое предисловие к “Стулу” Бонд, характеризуя нашу эпоху, назвал “Третий кризис”. Сломанный стул — символ этого кризиса. Возникает интересная параллель. В 1951 г. Ионеско в пьесе “Стулья” дал поэтический образ, символ не только некоммуникабельности, но, как считал сам Ионеско, “метафизической пустоты в отсутствие Бога, отсутствие смысла”. Бонд обходится одним стулом, который ломают в нечеловеческой, дикой ситуации, и люди еще более одиноки, чем персонажи Ионеско. У Бонда люди, уподобившись диким зверям, решают силой проблемы, навязанные авторитарным государством. Есть ли выход из этой мертвой зоны? Драматург ставит вопрос, выживет ли homo sapiens в подобном мире, где “Прометей превратился в Эпиметей, принесшего в мир разрушение и хаос”¹. Прямого ответа Бонд не дает. Он верит в высшую человечность, уповая на женщину, противостоящую разрушению. Таковы героини его трех коротких пьес.

Используя театральную эстетику новейшего времени, он создал пьесу о защите вечных ценностей, от которых человек не откажется никогда. Подобно рентгеновскому лучу, сложный, мучительный спектакль в “Лирик Хаммерсмит” высветил человеческое в человеке, которое вопреки всему торжествует.

Спектакль “Долгое путешествие в ночь” по Юджину О’Нилу в театре “Аполло” в постановке Энтони Пейджа позиционируется как хит сезона. На это есть основания: играет звездный дуэт — Дэвид Суше и известная американская актриса Лори Меткаф.

Режиссер варварски обошелся с текстом,

сократив слишком длинную, по его мнению, пьесу и принеся в жертву самые поэтические моменты. Пьеса, в которой О’Нил воплотил свое понимание современной трагедии, превратилась в бытовую историю семьи, зараженной алкоголизмом. Вызванная родовой травмой наркомания героини, за которую она себя казнит, в спектакле Пейджа — всего лишь штрих на фоне повседневной жизни. В пьесе сильны автобиографические мотивы. Как признавался драматург, она писалась “кровью и слезами”. Потому так важно, что глава семейства Тайронов — шекспировский актер, вынужденный отказаться от трагедии в пользу мелодрамы, став непревзойденным исполнителем роли графа Монте-Кристо. Младший сын — будущий драматург. Старший сын стал актером по принуждению отца. Все моменты, связанные с тем, что это творческая, талантливая семья, изгнаны. Особенно режиссер обеднил образ главы семьи Тайрона: Дэвид Суше играет заурядного человека, эгоиста, чья жадность — причина всех семейных несчастий. Между тем, актерская палитра Суше разнообразна и богата. Мне довелось видеть его в роли Сальери в “Амадее” Питера Шеффера, где он воплотил трагедию таланта, обуянного титаническим тщеславием. В спектакле Пейджа трудно поверить, что герой Суше — актер, художник. Все, что было позволено Суше, — показать его воистину великую любовь к жене, над которой годы оказались не властны. Наибольшему сокращению подверглась роль Лори Меткаф. Один из самых одухотворенных образов О’Нила — Мэри Тайрон, в которой он запечатлел свою мать. Лори Меткаф — заурядная симпатичная пожилая дама, бывшая красавица, в которой иногда трогательно проступают девичьи черты. Драма ее любви к мужу, к сыновьям, чувство вины перед семьей отсутствует. Персонажи лишены внутреннего мира. Купированы все внутренние монологи с их “космическим отчаянием” (характеристика Джона Гасснера). Да и откуда взяться “космическому отчаянию” в бытовой драме! От финального монолога Мэри, представляющего поток сознания, в котором явь смешивается со сновидением, осталось несколько фраз. Пейдж убил О’Нила непреодолимой скукой, царящей на протяжении трехчасового спектакля.

В театре “Глобус” с 21 апреля по 9 июня проходил всемирный шекспировский фестиваль “Globe to Globe”, на котором было показано 37 пьес великого драматурга на 37 языках. Россию представлял спектакль Театра имени Вахтангова “Мера за меру” в постановке Юрия Бутусова.

¹ Эпиметей (задним умом крепкий) — брат Прометея, который женился по совету Зевса на Пандоре, принесшей в мир раздоры и положившей конец золотому веку человечества.

Театр имени Кохановского (город Ополе, Польша) показал “Макбета”. Режиссер Майя Клечевская использовала все штампы квази-вангарда: элементы балагана и кабаре, театра жестокости, эпического театра Брехта, театра абсурда. Все это было приправлено примитивным сексом и, разумеется, почти несмолкаемой поп-музыкой.

Перед началом спектакля три непотребные женщины ходили среди публики партера. При внимательном рассмотрении оказалось, что это трансвеститы, которых молодые актеры представляли с азартом и от души. Тем временем на сцену вышли двое брутальных мужчин в камуфляжной одежде — Макбет и Банко, а трансвеститы взяли на себя роли ведьм. Одна (один?) по имени Лола — любовница Банко. Ведьмы были своего рода комментаторами происходящего, используя в качестве зонгов популярные песни. “I will survive (Я выживу)” из репертуара Глории Гейнор стала лейтмотивом спектакля.

Трагедию заменил отлично разыгранный фарс. Благородный король Дункан (Гржегош Минкевич) превратился в комичного сластолюбивого партийного функционера самого высокого уровня; все прочие, более принимавшие участие в оргиях, чем в сражениях, почти не отличались друг от друга. Макбет (Михал Майнич), вечно пьяный и сексуально озабоченный, плыл по воле волн. Леди Макбет (Юдита Парадзинска) в колготках цвета электрик полоскала в пластмассовом тазу того же цвета то окровавленные повязки раненого Макбета, то столь же прозаически отмывала свои руки, запачканные кровью. Вероятно, в замысел режиссера входило показать двойственную суть супругов, актеров на сцене мира — театра: их трагическую вину и одновременно шутовское начало, но об этом можно было догадаться благодаря программке, где это раздвоение было означено двойным написанием их имени — Makbet / Mackbeth. Постмодернизму свойственны игровое начало, ирония, но не в такой степени. Режиссер трансформировала трагедию в бурлеск, создав политический коллаж, который не имеет особого смысла: история превращена в шоу.

Единственная трагическая сцена — убийство леди Макдуф. Короткий шекспировский эпизод расширен. Решенный в эстетике театра жестокости, он стал лучшим в спектакле благодаря Александре Квен — леди Макдуф. Высокая красавица в прозрачных одеждах, с сигаретой, нервно ходила по кругу с коляской с младенцем. Девочка лет пяти интуитивно ощущала беспокойство матери. Посланный мужем гонец предупреждал ее об опасности и необходимости бежать. Он очарован красотой молодой женщины. Врываются убийцы, и гонец превращается в их сообщника, звер-

ски насилуя женщину перед тем, как ее убить. Прямая ассоциация с тем, что происходит сегодня в «горячих точках». Сцена не теряется в общем балагане. В финале почти все персонажи, одетые в камуфляжную форму, наступают на Макбета, воплощая предсказание ведьм: “Бирнамский лес идет на Дунсинан”, покончив с тиранией Макбета. Под звуки арфы появляются ведьмы, также в камуфляжной одежде, довершая торжество.

Английская критика благосклонно приняла спектакль, в ряде рецензий характеризуя его как punk-production. Суммировать все отзывы можно так: примитивный, лишенный интеллекта спектакль восполнен “анархическим великолепием, изобретательной визуальностью и пьяным весельем”. К сему можно добавить, что дионисийское начало не противопоказано Шекспиру при условии, если оно не ограничивается пьяным весельем и сексуальными утехами. Мы видели слишком много подобных трактовок классики и, откровенно говоря, устали.

Вызывает интерес афиша Национального театра. Спектакли идут на трех сценах: “Антигона” Софокла соседствует с фарсом Джона Ходжа “Сталин и Булгаков”. Если “Сталин и Булгаков” поставил маститый режиссер Николас Хайтнер, удостоенный рыцарского звания, то “Антигону” — двадцатидевятилетняя Полли Финдлей, успевшая получить премию Оливье. Молодой режиссер модернизировала трагедию Софокла. В центре полуторачасового спектакля — Креонт, в котором без труда узнается Тони Блэр. Критики определяют жанр спектакля как триллер.

Булгаков — один из самых популярных писателей в Англии. Два года назад в Национальном театре шла “Белая гвардия”, в этом сезоне в театре “Комплисайт” играют “Мастера и Маргариту”.

В старейшем “Олд Вик” с огромным успехом идет “Герцогиня Мальфи” Джона Вебстера, написанная в 1614 году. Входящая в школьную программу трагедия мести решается как “триллер, исполненный секса” (“Дейли Телеграф”). В июне “Герцогиню Мальфи” сменит “Демократия” Майкла Фрейна. Герой пьесы — западногерманский канцлер Вилли Брандт.

Лондонская афиша позволяет говорить о некоторых тенденциях английского театра. Политизация общества привела к политизации театра. Политические проблемы поднимаются на разных уровнях с различной силой звучания, но они задают тон в драматургии и режиссуре. Пристальное внимание к современной драматургии, характерное для английского театра со второй половины XX века, не ослабевает.

Эта заслуга, как и полвека назад, принадлежит театру “Ройял Корт”, продолжающему свою благородную миссию.

Валентин Красногоров

В борьбе за свои права

Гильдии драматургов — за рубежом и у нас

Организация Гильдии драматургов Санкт-Петербурга вызвала оживленные благожелательные отклики в СМИ. Большинство понимают важность, полезность и своевременность появления нового творческого союза. Но некоторые относятся к этому событию с некоторым недоумением и иронией: “Зачем нам эта гильдия?” В связи с этим небесполезно задаться вопросом, существуют ли подобные объединения в цивилизованных странах и чем они занимаются.

История старейшей в мире организации драматургов начинается со знаменитого обеда в Париже 3 июля 1777 года, на котором Бомарше предложил своим 22 коллегам учредить союз драматургов. В результате их борьбы в 1791 г. был издан первый закон о защите авторов и их прав. В 1829 г. это объединение было реорганизовано в Общество драматических авторов и композиторов — Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), существующее и теперь. В дальнейшем именно благодаря активности этого Союза и его руководителей (Ламартина, Гюго и других) были объединены усилия литераторов многих стран, в результате чего в 1866 г. была подписана Бернская конвенция, и поныне являющаяся основным документом по международному авторскому праву. Участником Бернской конвенции является с относительно недавнего времени и Россия.

В 1926 г. была создана Международная конфедерация объединений авторов и композиторов (la Confédération Internationale des Sociétés d’Auteurs et Compositeurs — CISAC). Она объединяет сегодня 217 творческих союзов из 114 стран и насчитывает около двух с половиной миллионов членов. Впоследствии было принято множество национальных законов и международных соглашений об авторском праве.

Поскольку Франция была первой страной, в которой образовался союз драматургов, свой краткий обзор деятельности драматургических объединений мы начнем именно с этой страны.

Общество драматических авторов и композиторов (SACD) является активной, многочисленной и влиятельной организацией. Она насчитывает около 50 тысяч авторов разного уровня (в организации различаются “действительные” и “примкнувшие” члены, в зависимости от их достижений). Любопытно, что членами Общества могут быть не только авторы, но и их наследники, выпускники театральных, литературных и кинематографических вузов, признанных Обществом, а также некоторые другие лица, рекомендованные двумя “действительными” членами.

SACD объединяет в себе функции творческого союза, организации по защите авторских прав (нечто вроде нашего РАО), культурного фонда,

осуществляющего различные проекты, и влиятельного лобби, активно воздействующего на правительственные решения и настроения общественности в культурной сфере. Общество имеет свою библиотеку, Дом автора, издает собственную газету. Членские взносы составляют около 40 евро в год.

Подобные же объединения франкоязычных театральных авторов, своего рода филиалы SACD, действуют в **Бельгии** (там в нее входят и авторы, пишущие по-фламандски) и **Канаде**.

Гильдия писателей **Великобритании** (The Writers Guild of Great Britain) была основана в 1959 г. как Союз сценаристов. Пятью годами позднее он принял в свои ряды также авторов книг и произведений для радио и получил свое нынешнее название. В 1997 г. Гильдия слилась с Союзом писателей для театра. На сегодня она насчитывает больше 2100 членов. В ней имеются определенные ступени членства: “действительные” члены, “кандидаты”, “студенты” (т. е. те, кто хотят учиться драматургии) и, наконец, “ассоциированные” члены: агенты, технические советники, консультанты, исследователи и пр.

Гильдия осуществляет разнообразную деятельность по защите авторских прав, популяризации и продвижению современной драматургии, формированию пенсионного фонда драматургов, выработке типовых договоров, юридической поддержке авторов и т. д.

Союз, в частности, добился заключения коллективных соглашений с Ассоциацией директоров театров и другими организациями, прокатывающими спектакли, о минимальном вознаграждении авторов. По этим соглашениям драматические театры, в зависимости от их размера и расположения, разделены на несколько групп. Автор получает при заключении контракта и одобрении пьесы сумму в размере от шести до девяти тысяч фунтов (в зависимости от группы театра). Эти суммы не затрагивают перспективный сбор, который выплачивается отдельно. Произвол театров в отношении выплат гонорара авторам таким образом ограничивается.

Российским авторам будет любопытно узнать, что за каждый день присутствия драматурга на репетиции театр должен платить ему от 50 до

60 фунтов. Кроме того, если заключено соглашение о возможных исправлениях пьесы, театр должен оплатить автору труд по исправлению и перепечатке пьесы, необходимость в которых возникла при репетициях. Если такого соглашения нет, театр оплачивает автору 12 дней присутствия на репетициях.

Примерно на этих же принципах основана деятельность гильдий в странах, исторически связанных с Англией: **Шотландии, Ирландии, Австралии, Новой Зеландии** (Scottish Society of Playwrights, (Scottish Society of Playwrights, Irish Playwrights and Writers Guild, Australian Writers Guild, New Zealand Writers Guild).

Немецкий Союз драматургов (Die Dramatiker Union) объединяет в себе писателей и композиторов, работающих для сцены, кино, телевидения и Интернета. Его правление находится в Берлине. Союз был организован в 1871 г. в Лейпциге. По своей структуре и характеру деятельности имеет много общего с подобными организациями других стран.

Союз **шведских** драматургов (Sveriges Dramatikerförbund) включает в себя авторов, пишущих драматические произведения для сцены, кино, телевидения, радио и новых средств массовой информации. В Союзе объединены почти все профессиональные шведские драматурги, сценаристы и переводчики драмы (около 660 человек). Цели его те же, что и у других объединений драматургов. Союз предлагает также своим членам услуги по заключению договоров с театрами, юридическую помощь, скидки на билеты в театры, советы по вопросам налогообложения и пр. Членские взносы составляют 1500 крон в год.

Весьма активен и **Датский** союз драматургов (Danske Dramatikere), насчитывающий 285 членов.

Гильдия драматургов Америки (Dramatists Guild of America) основана примерно 80 лет назад и объединяет около 6 тысяч драматургов, композиторов, поэтов и либреттистов, пишущих для театра и кино. Управляется Советом директоров, выбранным из состава Гильдии. В него входит ряд видных авторов.

Основная цель Гильдии — защита художественных и экономических прав авторов. Гильдия полагает, что, если современный театр, отражающий жизнь общества, хочет выжить, следует культивировать и защищать права людей, пишущих для театра. Гильдия выработала и поддерживает ряд типовых договоров драматургов с театрами разного уровня (столичными, региональными и малыми). Эти договора защищают право драматургов на контроль над использованием их произведений и на достойную оплату их труда.

Кроме того, Гильдия является активным общественным защитником интересов драматургов. Она осуществляет также ряд программ по повышению мастерства начинающих авторов. Она стремится к тому, чтобы театры Америки и далее достойно представляли богатство и разнообразие

американской культуры.

Право быть “действительными” членами имеют драматурги, имеющие на своем счету не менее трех постановок в бродвейских и других известных театрах. Примкнуть к Гильдии имеют право драматурги любого уровня. Члены Гильдии платят ежегодные взносы.

Бюджет Гильдии формируется из пожертвований от энтузиастов театра, а также из членских взносов. Полученные средства поступают в Фонд Гильдии и расходуются на осуществление различных проектов, на гранты талантливым драматургам, поддержку членов Гильдии, попавших в трудное положение.

Гильдией выработан “Билль о правах”, призванный защитить уникальность профессии драматурга и его художественное видение. Пункты его довольно интересны. Приведем их почти полностью.

1. Никто (например, режиссер, актеры, завлиты) не имеет права вносить изменения и дополнения, а также делать сокращения — включая текст, название и сценические указания — без согласия автора. Это называется “одобрение рукописи”.

2. Автор имеет право одобрять актерский состав, режиссера, художника (и, в случае мюзикла, также хореографа, оркестровщика и дирижера), включая их замену. Это называется “художественное одобрение”.

3. Драматург всегда имеет право присутствовать на кастинге, репетициях и спектаклях по своей пьесе.

4. Автор всегда имеет право на вознаграждение, даже за постановку малыми театрами и группами, если эта постановка кем-то финансируется или если взимается какая-либо плата за вход.

5. Автор имеет право на получение доли дохода от продажи программ и другой рекламы постановки по его произведению, распространяемой театром.

6. Вы имеете право на копирайт вашей работы. Авторы не передают и не продают исключительное право на свои произведения театру, даже если работа сделана на заказ. Автор передает театру право на постановку на определенный период времени.

7. Вы являетесь владельцем интеллектуальной собственности на все одобренные вами поправки, дополнения и исправления, сделанные другими сотрудниками (артистами, режиссером и пр.). Вы никому не должны за это деньги. Если театр дает для редакции пьесы литературного работника, вы не обязаны использовать его идеи, каковы бы они ни были. Даже если вклад режиссера или завлита оказался полезен, они (не автор) являются работниками театра и получают за это зарплату. Законом установлено, что эти лица могут считаться соавторами, лишь если они: 1) работали над пьесой вместе с автором, начиная от ее замысла; 2) сделали вклад в пьесу, который может

получить самостоятельный копирайт; 3) вы в письменной форме согласились на их соавторство.

8. После постановки вы не только остаетесь хозяином своего произведения, но имеете право продать его на радио, телевидение, в Интернет, кино. Вы не обязаны, за некоторыми исключениями, выделять какую-либо часть своих будущих доходов участникам состоявшейся театральной постановки.

9. Единственный способ обеспечить вышеназванные права — письменный договор с продюсером. Гильдия предлагает для этого ряд договоров — образцов и готова рассматривать предложенные автору договоры и сравнивать их с общепринятыми стандартами.

Англоязычные драматурги **Канады** также объединены в Гильдию (Playwrights Guild of Canada). Целью объединения является защита “творческих интересов профессиональных канадских драматургов, продвижение канадских драматургов в национальном и международном масштабе и формирование активного сообщества пишущих для сцены”. Гильдия провозглашает центральную роль драматурга в создании живого современного театра и защищает престиж профессии драматурга при принятии любых решений в государственной и общественной сфере. Она борется также за улучшение экономического положения авторов, в том числе путем требований изменения законодательства. Право на вступление в Гильдию получает писатель, на счету которого имеется по крайней мере одна постановка в профессиональном театре (с некоторыми оговорками). Членский взнос составляет около 175 долларов в год.

Гильдия создана в 1972 г. В 2002-м она образовала в своих рамках коммерческое издательство Playwrights Canada Press, которое занимается публикацией, продажей и распространением пьес.

Правительство и общественность Канады понимает важность деятельности Гильдии. Она поддерживается Канадским Советом по культуре, подобным же Советом провинции Онтарио и муниципалитетом Торонто. Совет по культуре является правительственным финансовым фондом, поддерживающим культурные проекты и начинающие путем субсидий, грантов и пр.

Кроме того, франкоговорящие писатели Канады, в особенности, провинции Квебек, где сильны сепаратистские настроения, создали в 1990 г. свою гильдию L'association Quebecoise des Auteurs Dramatiques (AQAD), юридически организованную как профсоюзное объединение. Цели AQAD, в целом, совпадают с целями других аналогичных объединений: защита прав драматургов во всех сферах и на всех уровнях и продвижение современной драматургии. AQAD поддерживается правительством и другими учреждениями Квебека. Важным достижением этой ассоциации явилось заключение коллективных соглашений (Entente) с основными прокатчиками пьес: Ассоциацией театральных компаний

(L'Association des compagnies de théâtre — ACT), Ассоциацией продюсеров частных театров (L'Association des producteurs de théâtre privé — АРТР), Объединенными театрами (Théâtres Associes Inc. — TAI) и Театрами для детей и молодежи (Théâtres Unis Enfance Jeunesse — TUEJ). В этих соглашениях оговорены рамочные условия, которых должны придерживаться в своих отношениях авторы и постановщики.

В СМИ можно найти упоминания и о гильдиях драматургов наших ближайших соседей — Украины и Латвии. Однако, скорее всего, условия для действенной работы этих гильдий не созданы.

Для всех зарубежных объединений драматургов характерны общее понимание большого нравственного и культурного значения национальной драматургии как основы живого современного театра и роли драматурга как центральной фигуры в театре, высокая активность в общественной и государственной сфере, поддержка начинающих драматургов, популяризация современной драмы, защита экономических и творческих прав драматурга. Большинство зарубежных объединений такого рода поддерживается государственными и муниципальными органами и / или иными финансовыми фондами.

В России, где правовое сознание отсутствует у большинства населения, включая театральные круги, а авторское право находится в зачаточном состоянии, художественные, интеллектуальные и экономические права драматургов особенно нуждаются в защите. Законы об авторском праве несовершенны, их практическая реализация крайне затруднена. Институт театральных и авторских агентств отсутствует (за исключением монопольного РАО). Если в других странах есть просто законы и просто право, то наш юридический репертуар гораздо богаче: есть телефонное право, есть кулачное право, есть режиссерское право, не хватает только соблюдения обычного юридического права. Казалось бы, в этих условиях первоочередная необходимость консолидации и организации творческих сил, работающих для театра, очевидна. Однако нигде авторы так слабо не организованы, как в нашей стране. Союзы писателей раздроблены и ослаблены, отношения с театрами их не интересуют вовсе. РАО, хоть и называется “авторским” обществом, на деле таковым не является. Оно занимается преимущественно сбором гонораров. Продвижение современных пьес практически не входит в его задачи, экономическое положение драматургов его не заботит, а творческая составляющая и вовсе равна нулю.

Создание Гильдии драматургов Петербурга — лишь начало. Оно должно стать первым шагом в организации Всероссийской гильдии драматургов, работающей в тесном взаимодействии с театрами, РАО, СТД, государственными учреждениями культуры. Это нужно драматургам, театрам, но более всего — зрителям, всему обществу. Это требование времени.

Перечитывая заново

Полина Богданова Выстрел Паратова

Проблема драматической структуры в старой, классической (А.Н. Островский) и “новой драме” рубежа XIX и XX веков (А.П. Чехов) поднимался в некоторых театроведческих работах, в частности, в работах Б. Зингермана¹ 1970-х годов. Но проблема эта продолжает быть интересной и сегодня. Линия Чехова была продолжена в драме Л. Петрушевской, затем в “новой драме” 1990—начала 2000-х годов. Вниманию читателей предлагается первая статья из цикла о классической и современной драме, посвященная пьесе А.Н. Островского “Бесприданница”.

О драматургии Островского написано множество исследований. Большинство из них — исследования литературоведческие². Они анализируют текст пьес и как основную единицу текста — слово. Литературоведческий подход имеет свои преимущества. Но одновременно и свою ограниченность. Ибо слово в драме не всегда является прямым носителем смысла.

Меня больше интересует подход к драматургии со стороны театра, со стороны действия как основной категории драмы.

Действенным анализом занимался в своих книгах Е. Холодов³, однако, занимался фрагментарно, беря какие-то отдельные куски текста, а не пьесы целиком. Практически о действиях в пьесах Островского у Холодова сказано не так много.

Действенным анализом занимался также ленинградский литературовед Б. Костелянец. В частности, пьесой “Бесприданница”⁴. Это исследование очень интересно, в нем много точных, тонких замечаний о психологии и взаимоотношении действующих лиц. Но с некоторыми характеристиками не хочется соглашаться. В частности, с тем, что Б. Костелянец видит в Паратове фигуру драматическую⁵. В целом исследователь опирался на широко распространенную в ленинградской школе схему: экспозиция — завязка — кульминация — развязка. Однако эта схема, при всех ее преимуществах, все же имеет

определенные ограничения и не вскрывает сквозное действие, его внутренние токи, распространяясь большей частью по его поверхности. В результате структура действия “расползается” и общее решение драмы приобретает некую “аморфность”.

Ближе всего к театральному подходу исследование режиссера А. Паламишева⁶, который пользовался методом действенного анализа⁷. Но в его интерпретации пьесы присутствует момент “решения”, трактовки, субъективного режиссерского взгляда. А. Паламишев решает “Бесприданницу” через конфликт персонажей с городом Бряхимовом, который диктует всем “законы жизни”. Этот обобщенный образ Бряхинова — вполне в духе режиссерских концепций 70-х годов, которые можно встретить и при решении чеховских пьес, и пьес других классиков. Подобное обобщенное восприятие мира, с которым конфликтуют герои, можно увидеть и в работах Б. Зингермана, писавшего об особенностях “новой драмы” рубежа веков⁸ тоже в 70-е годы. Тут мы сталкиваемся с интересным феноменом. Классическая драматургия не только в постановках режиссеров, но и в театроведческих и вообще теоретических исследованиях “перенимает” конфликты и драматическую структуру времени, когда осуществляется постановка или ведется исследование. Любопытно, что Б. Зингерман “приписал” “новой драме” рубежа XIX и

¹ См.: Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М., 1979; Проблемы развития современной драмы // Вопросы театра. М., 1967. С. 167—195.

² См.: Журавлева А.И. А.Н. Островский — комедиограф. М., 1981; Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Театр А.Н. Островского. М., 1986; Мильдон В.И. Философия русской драмы: мир Островского. М., 2007 г. и др.

³ См.: Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М., 1967.

⁴ См.: Костелянец Б. “Бесприданница” А.Н. Островского. // Костелянец Б. Драма и действие. М., 2007 г. С. 385—491.

⁵ Там же. С. 440. Кстати сказать, в фильме Н. Михалкова “Жестокий романс” Паратов — Н. Михалков если не целиком фигура драматическая, то по крайней мере со “вспышками” искренней любви и восхищения Ларисой. Но такое решение образа делает действие размыченным, рыхлым. И опять получается, что в гибели Ларисы виноваты деньги, социальные обстоятельства. С этим подходом к “Бесприданнице” хочется поспорить.

⁶ См.: Паламишев А. Событие — основа спектакля. Автор и режиссер. М., 1977; Паламишев А. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. М., 1982.

⁷ Методом действенного анализа, берущим свои истоки в системе К.С. Станиславского, работали такие режиссеры, как М. Кнебель, Г. Товстоногов, А. Эфрос, работает по сей день Л. Додин и др. В интерпретациях различных режиссеров этот метод имеет свои особенности. Однако общим для всех основанием является анализ по сквозному действию, через события как узловые моменты действия.

⁸ См.: Зингерман Б. Проблемы развития современной драмы // Вопросы театра. М., 1967. С. 167—195.

XX веков ту структуру и конфликты, которые были рождены более поздней эпохой. Вот что он пишет, к примеру, об Ибсене: “Государственные, политические силы действуют у Ибсена в одном направлении с обывательщиной, и цель у них одна: лишить человека свободы, обуздать его — вразумить и образумить. Как всегда у Ибсена домогательства среды (на этот раз она обращается к герою официальным своим обликом) формулируются очень точно, без каких бы то ни было околичностей и недомолвок. В сфере общественно-политической личная свобода оказывается столь же труднодостижимой, как и в частной бытовой жизни — среда окружает героя со всех сторон и требования свои предъявляет ультимативно¹. Среда, о которой говорит исследователь применительно к пьесам Ибсена, — это тот же Бряхимов, о котором пишет А. Паламишев (Бряхимов тоже среда). Интересно и то, что Б. Зингерман почти цитирует известного литературоведа А. Скафтымова, который примерно то же самое писал о пьесах Чехова². Среда, сковывающая стремления героев и гасящая их инициативу и надежды — целая тема в театре 70-х годов.

В этой статье я предпринимаю попытку подойти к “Бесприданнице” с помощью действенного анализа, однако не предлагаю свое субъективное решение, а исхожу из анализа объективного действия, как его построил Островский.

Подход к драме со стороны действия, берущего начало в исходном событии, а затем движущегося к основному событию³, и раскрывает особенность драмы, ее конфликт и ее героев.

Анализ особенностей драматургии Островского как представителя классической драмы, прежде всего его лучшей и наиболее показательной пьесы “Бесприданница”, — та база, на которой в дальнейшем будут строиться рассуждения о драматургии Чехова, первым в истории русского театра изменившим законы классической драмы.

Вот начало пьесы. Что мы узнаем? Что героиня, Лариса Огудалова, красивая молодая девушка, бесприданница, у которой в прошлом была неудачная любовь к “блестящему барину” Паратову, выходит замуж за Карандышева, небогатого чиновника. Вот эту женитьбу и обсуждают за чашкой “крепкого чая” два видных и богатых купца — Кнуров и Вожеватов. Уже в самом начале скрыта действенная пружина. Она в том, что Кнуров с Вожеватовым уже сейчас, несмотря на то, что Лариса собирается замуж, лелеют планы, как заполучить ее в содержанки. Вожеватов считает, что долго с Карандышевым Лариса не проживет, бросит его, когда “поглядит на мужа попристальнее”, поймет, “каков он...”

Кнуров тоже настроен решительно. Скоро он поедет в Париж на выставку и хотел бы уже тогда взять Ларису с собой. Но у Вожеватова, по мнению Кнурова шансов больше — главный его шанс — молодость.

Таким образом, Кнуров и Вожеватов уже в самом начале пьесы объявляют о своих целях: под тем или иным предлогом, на том или ином основании заполучить Ларису. Но пока придерживаются выжидательной тактики. При этом надо заметить, что о цели этих важных господ хорошо осведомлена маменька Ларисы Харита Игнатьевна. Она в молчаливом сговоре с Кнуровым, поэтому без стеснения и лишних извинений просит у него денег на “расходы”. Так же запросто она обращается за помощью и к Вожеватову, называя его по-дружески Васей.

Первые три явления пьесы вводят нас в ситуацию охоты за Ларисой. В охотниках при этом нет человеческих чувств, есть цинизм, расчет и мужские амбиции. Хотя Кнуров и говорит комплименты в адрес Ларисы: “Дорогой бриллиант дорогой и оправы требует”, но это комплименты купца, который все привык измерять деньгами.

После Паратова у Ларисы были еще “женихи”, но все это были весьма сомнительные личности. В результате от отчаяния и безнадежности Лариса объявила матерю, что пойдет замуж за первого, кто за нее посватается. Этим первым и оказался Карандышев, который ходил к ним в дом в течение трех лет, так же, как все, восхищался Ларисой, но не надеялся на взаимность.

В совокупности всех этих обстоятельств вырисовывается *исходное событие* пьесы, то есть то, что произошло до поднятия занавеса и что сложило драматическую ситуацию. Лариса, похоронившая в себе чувства к Паратову, не смея надеяться на его возвращение, собирается выйти замуж за нелюбимого человека и думает, что “скромная семейная жизнь” вернет ей душевное равновесие. Карандышев ревнует ее к знакомым мужчинам, попрекает “цыганским табором”, который был у них в доме, однако до поры ведет себя с ней мягко, не желая ее обидеть.

Кнуров и Вожеватов занимают выжидательную позицию в надежде на то, что Лариса достанется кому-нибудь из них, и в любой момент готовы вступить в схватку.

Маменька Харита Игнатьевна собирает с богатых ухажеров деньги в связи с предстоящими расходами на свадьбу, однако смотрит далеко вперед и не исключает, что Лариса перейдет на содержание к Кнурову или Вожеватову.

Диалог Ларисы и Карандышева в четвертом явлении важен в плане развития дальнейшего хода событий. В этом диалоге напряжена дейст-

¹ Там же. С. 176—177.

² См.: Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 404—435.

³ См.: Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. М., 2005.

венная пружина, которая вскоре распрямится и “вытолкнет” дальнейшие события.

Из диалога становится ясно, что Карандышев ревнует Ларису ко всем мужчинам, с которыми она общалась, которых ее маменька принимала в доме. Но более всего он ревнует к Паратову, хотя и не понимает, в чем заключаются его достоинства, так прельстившие Ларису. Лариса на это отвечает ему, что Паратов — “идеал мужчины”, что он необыкновенно смел, в доказательство чего она приводит историю, из которой ясно, что Паратов не только смел, но и любит своей смелостью покрасоваться. И только любовь Ларисы и ее бесконечная вера в него застилают ее взор и мешают увидеть Паратова объективно. Впрочем, дело еще и в ее возрасте, неопытности и незнании людей. Лариса заявляет Карандышеву, что если бы Паратов вдруг явился перед ней и был бы свободен, то было бы “довольно одного его взгляда”, чтобы ее любовь разгорелась с прежней силой. Столь откровенное признание, конечно, не может обрадовать Карандышева и не вызвать в нем еще большей ревности.

В этой сцене (четвертом явлении) драматургом заявляются два роковых драматических обстоятельства, которые сыграют свою роль в дальнейшем действии. Первое — готовность Ларисы вернуться к Паратову. И второе — ревность Карандышева, на которой будут играть все окружающие и которая станет основанием для финального выстрела.

Первое драматическое *событие*, которое поворачивает действие, — приезд Паратова. Оно потенциально несет в себе угрозу браку Ларисы и Карандышева, что и произойдет в реальности.

Паратов сообщает Кнурову и Вожеватову о том, что женится на очень богатой невесте и в связи с предстоящей женитьбой хочет приятно провести последние деньки своей свободной холостой жизни. Это и есть цель его приезда (помимо необходимости оформить сделку продажи своей “Ласточки”). Сообщение о том, что Лариса выходит замуж, успокаивает Паратова, теперь он может смело идти в дом к Харите Игнатьевне и засвидетельствовать свое почтение. Ведь его вина перед Ларисой покрыта ее предстоящим замужеством. Так что перед ним вырисовывается перспектива свидания с Ларисой, и уж тут, конечно, этот самовлюбленный человек предвкушает, какой допрос он устроит несчастной девушке, любовь которой к нему так быстро погасла. И думает про себя, что вполне вероятно, Лариса все еще любит его. Это придает его ожиданиям особую остроту.

Для Ларисы приезд Паратова тоже чрезвычайно важное событие. Хотя в появлении Паратова Лариса сразу предчувствует недоброе. И одновременно испытывает надежду, ведь Паратов, если только захочет, может вернуть ей ее любовь. И, кто знает, возможно и счастливое заму-

жество.

Что касается Кнурова и Вожеватова, то для них приезд Паратова, его сообщение о том, что он женится, приближает их к цели обладания Ларисой. Ведь Паратов им теперь не конкурент. Более того, он может стать их союзником, по крайней мере, на том званом обеде, который устраивает у себя в доме Карандышев и на который они оба приглашены.

А как сказывается приезд Паратова на судьбе Карандышева? Приезжает его главный соперник. Это ставит Карандышева в особо трудные обстоятельства: тут и его постоянная ревность, и необходимость утвердиться если не в любви, то хотя бы в уважении Ларисы.

Итак, сообщение Карандышева о том, что приехал Паратов, повергает Ларису в отчаяние и страх. Она, которая уговаривала Карандышева уехать из города, еще сильнее умоляет его об этом. Она словно предчувствует беду: “Топите вы меня, толкаете в пропасть”.

Лариса больше боится за Карандышева, чем за себя. Очевидно, она предчувствует, что Паратов так просто ее не отдаст. Его гордость и самолюбие не позволят этого. Но Карандышев этого не понимает. Он во власти своего желания утвердиться. Особенно сейчас, когда приехал его главный соперник, это желание сильно разгорелось в нем. Это уже зачаток конфликтной ситуации.

Самолюбие — вот больное место Карандышева. Со следующей сцены мы убедимся, что и у Паратова больное самолюбие. Игра и столкновение этих самолюбий и определяют трагедию Ларисы. Она станет жертвой этой игры, этого конфликта.

Другое дело, что самолюбие Карандышева и самолюбие Паратова — не одно и то же. Это самолюбия с разными знаками. Если самолюбие Карандышева толкает его к тому, чтобы утвердить свое человеческое достоинство, то самолюбие Паратова направлено на манипуляцию более слабым человеком, который для него игрушка и забава.

Вот первая встреча Ларисы и Паратова после долгой разлуки, после всего, что пережила Лариса, после ее отчаянного желания выйти замуж за первого встречного. Зачем Паратов появляется в ее доме? Какова его цель?

Паратов буквально с первых фраз атакует Ларису. Начинает ее упрекать, что она так скоро его забыла, заставляет оправдываться. Это и есть манипуляция: вызвать в другом чувство вины, чтобы играть на этом: “А позвольте вас спросить, долго ли вы меня ждали? — Зачем вам знать это? — Мне не для любопытства, Лариса Дмитриевна, меня интересуют чисто теоретические соображения. Мне хочется знать, скоро ли женщина забывает страстно любимого человека: на другой день после разлуки с ним, через неделю или через месяц... имел ли право Гамлет ска-

зать матери, что она “башмаков еще не сносила” и так далее...”

Цель Паратова в этой сцене — вырвать признание Ларисы.

Лариса как девушка простодушная начинает оправдываться: “Ах, как вы смеете так обижать меня? Разве вы знаете, что я после вас полюбила кого-нибудь?”

Этого только и надо Паратову: “Я не уверен, но полагаю. — Чтобы так жестоко упрекать, надо знать, а не полагать”.

Паратов продолжает наступать: “Вы выходите замуж?”

Лариса снова оправдывается: “Но что меня заставило? Если дома жить нельзя, если во время страшной, смертельной тоски заставляют любезничать, улыбаться, навязывают женихов, на которых без отвращения нельзя смотреть, если в доме скандалы, если надо бежать и из дому и даже из города?”

Значит, она еще его любит?

“Ну скажите, будьте откровенны”. Так Паратов вырывает у Ларисы признание, которое тешит его самолюбие. Но на этом он не успокоится. Он пойдет дальше. Он будет атаковать еще и Карандышева, издеваться над ним, пользуясь своей силой, безнаказанностью и уверенностью в любви Ларисы.

“Вы не ревнивы?” Это он Карандышеву. С самой первой встречи, с места в карьер.

“Я надеюсь, что Лариса Дмитриевна не подаст мне никакого повода быть ревнивым”. Карандышев тоже показывает себя не с лучшей стороны. Лезет в бутылку. С глупой самонадеянностью начинает осаждать Паратова: “Мы, то есть образованные люди...”

Паратов, конечно, не остается в долгу. Заставляет его извиняться, чтобы унизить: “Вам нужно просить извинения”.

Самолюбие Карандышева задето, чего собственно и добивался Паратов: “Мне — извиняться!”

Это уже открытый конфликт. Огудалова захочет сгладить ситуацию: “Господа, господа, что вы!”

Но Паратов уже вошел в раж, его не остановить. Подцепил на крючок этого неловкого мелочно-чванливого человека: “Не беспокойтесь, я за это на дуэль не вызову: ваш жених цел останется; я только поучу его. У меня правило: никому ничего не прощать; а то страх забудут, забываться станут”.

Паратов уже затаил месть. Эта сцена — не просто перепалка, сотрясение воздуха. Здесь нужно иметь в виду линию Паратова, который все время наступает. Впереди — расплата Карандышева, которую потребует Паратов. Его самолюбие задето. Хотя Лариса и не любит Карандышева, но все же выходит за него замуж. А Паратов не такой человек, чтобы отойти в сторону и благословить их брак. Нет, он не простит Карандышеву эту женитьбу. Он ему еще покажет (“у меня правило: никому ничего не прощать”). И сейчас только для виду он успокоит Хариту Игнатьевну, которая умоляет простить Карандышева: “Сергей Сергеевич, я на колени брошусь перед вами; ну, ради меня, извините его! — Благодарите Хариту Игнатьевну. Я вас прощаю”. И тут же опять угроза: “Только, мой родной, разбирайте людей! Я еду-еду не свишу, а наеду — не спущу!”

Вот его жизненная привычка, вот его девиз. Он уже сейчас смотрит вперед и уже настороже, как только Карандышев подаст хоть малейший повод, он его уничтожит. Он его уничтожит даже безо всякого повода. Потому что инициатива всегда в его руках, если повода не будет, он его спровоцирует, как спровоцировал Ларису на признание.

Наивный Карандышев, еще не предчувствуя всей угрозы, пригласит его к себе в дом на обед. Паратов навяжет ему Робинзона: “Пригласите и его обедать. Мы с ним везде вместе, я без него не могу”. Робинзон — шут для Паратова. Он им забавляется. Ведет себя с ним издевательски, манипулирует им. А этот спившийся бедолага ради рюмки водки готов на любые унижения. (Кстати сказать, линия Робинзона — это параллель линии Ларисы: для Паратова и тот, и другая — игрушки его жестоких забав.) Навязывая Робинзона Карандышеву, Паратов уже готовит сценарий расправы над незадачливым женихом.

В следующей же сцене с Вожеватовым Паратов вслух огласит свое намерение: “Да погоди, дружок, я над тобой, дружок, потешусь. (*Ударил себя по лбу.*) Ах, какая мысль блестящая! Ну, Робинзон, тебе предстоит работа трудная, старайся...”

На обеде уже вся компания во главе с Паратовым будет издеваться над Карандышевым, напоит его, унизит, а в довершение всего Паратов в этой войне, которую сам затеял, нанесет Карандышеву последний смертельный удар: увезет Ларису с собой за Волгу.

Эта “блестящая” мысль — взять ее на прогулку за Волгу придет в голову всем трем претендентам на обладание Ларисой. Первый эту мысль выскажет Кнуров. Подхватит Вожеватов. А уж потом и Паратов все это подытожит: “Представьте, господа, я и сам о том же думаю; вот как мы сошлись...” И через реплику Кнурова: “Да есть ли возможность?” Паратов с уверенностью и бравадой скажет: “На свете нет ничего невозможного, говорят философы...” Затем он умело, ловко и почти с изяществом “обрабатывает” Ларису: в этой поездке с ней заинтересованы все трое. Но Кнуров с Вожеватовым отойдут в тень, предоставив Паратову действовать. И тот начнет опять с места в карьер: “Очаровательница! (*Страстно смотрит на Ларису.*) Как я проклинал себя, когда вы пели!”

После волнующего, страстного начала после-

дует столь же темпераментное продолжение. Паратов сыграет роль раскаявшегося влюбленного, которому остается только презирать себя, ведь он потерял такое сокровище! Паратов манипулирует умело, его признания не могут не подействовать на бедную девушку: “Я брошу все расчеты, и уж никакая сила не вырвет вас у меня; разве с моей жизнью”. Паратов искушает Ларису с поистине дьявольским наслаждением. Конечно, она сдастся. Ведь только что на ее глазах издевались и унижали Карандышева, который вел себя глупо, претенциозно и пытался бахвалиться. Надежда на этого человека у Ларисы окончательно рухнула. И вот — снова Паратов. Он говорит ей такие искренние слова, он снова у ее ног. В общем, обмануть Ларису Паратову не стоило больших трудов: “Повелительница моя! — Вы — мой повелитель!”

На этой выпренной ноте закончится их объяснение. А в следующую минуту уже Кнурову и Вожеватову Паратов деловито и с чувством самодовольства скажет: “Она поедет!”

“Операция” с Ларисой закончена. И не дав Карандышеву произнести свой тост за здоровье Ларисы Дмитриевны, которая его “поняла, оценила и предпочла всем”, честная компания в составе Кнурова, Вожеватова и Паратова, прихвативших с собой Ларису, удаляется, оборвав долго вынашиваемую торжественную речь Карандышева на самой возвышенной ноте.

Паратов на пикнике за Волгой осуществит свою цель, с которой собственно и приехал в этот город, — повеселиться напоследок, приятно провести последние деньки холостой жизни.

А на самом деле это не просто невинная развлекательная прогулка, а вопиющий разбой и измывательство не только над Карандышевым, но и над Ларисой, ни в чем перед Паратовым не виноватой, пожертвовавшей ради него своей репутацией, с последней надеждой предпринявший смелый и решительный шаг. “Так теперь я жена ваша?” — спросит она после всего. Но в ответ услышит холодную и циничную отповедь.

Обед в доме Карандышева, который заканчивается бегством за Волгу, — *основное событие* пьесы, после которого ход действия резко меняется. Ларисе нанесено такое глубокое оскорбление, которое привело к краху все ее ожидания и надежды. Карандышев окончательно раздавлен и уничтожен, теперь ему остается только мстить. Развлечение Паратова слишком дорого обошлось им обоим.

И события покатаются к финалу. К роковому выстрелу, который произведет Карандышев. Но по существу за этим выстрелом будет стоять Паратов. Это он убьет Ларису рукой Карандышева. Он сыграет на самолюбии несчастного незадачливого человека. Он во имя утверждения своей самости устроит эту жестокую игру со своими жертвами, которая закончится преступлением одного и смертью другой.

Если проследить эту пьесу по *сквозному действию*, то мы обнаружим, что оно движется волей и интригой Паратова, который влюбил в себя Ларису и бросил ее, потом еще раз сыграл на этой любви, заставив Ларису поверить ему, обрести надежду, и безжалостно бросил ее во второй раз. Злая воля Паратова сделала и из Карандышева сначала шута, над которым потешаются, а потом убийцу. Лариса и Карандышев — жертвы его самолюбия, которое постоянно требует самодовольствия и побед.

Но и Карандышев движим ревностью и неудовлетворенным самолюбием.

И дело тут вовсе не во власти капитала, как писали об этом в советских академических исследованиях. Не в том, что Паратов должен жениться на богатой невесте и именно поэтому не может ответить на любовь Ларисы. В таком прочтении получается, что все решают деньги. Но дело не только в деньгах и социальном неравенстве, а в превратностях человеческих натур. В игре людских самолюбий, которые подавляют другую личность, превозносятся над ней и в конечном счете могут погубить ее.

Богатый барин Паратов и небогатый чиновник Карандышев больны одной и той же болезнью, проистекающей из неудовлетворенного тщеславия и ложных амбиций. У Островского сталкиваются не просто социальные типы, а именно человеческие натуры, одержимые различными страстями. К ним относится и маниакальная ревность Карандышева, и необузданная гордыня Паратова. Они оба в конфликте из-за Ларисы, хотя ни у того, ни у другого нет к ней подлинной любви, которая проявляется в заботе и понимании любимой женщины. Карандышев и Паратов спорят из-за Ларисы, но саму Ларису в расчет не берут. Они борются за обладание ею, не думая о ее внутренних проблемах и травмах.

Островский в этой пьесе прежде всего психолог, знаток человеческой природы, а не социальный обличитель.

Для Островского все заключено в человеке. Человек, его воля и действия, управляет жизнью. Человек у Островского — активное начало. Его действия могут привести как к добру, так и к злу.

При этом Островский далек от фатализма. Ничто не предопределяет человеческой жизни, кроме самого человека или другого, кто может эту жизнь испортить или вовсе отнять.

Человеческие драмы у Островского — прежде всего результат столкновения человеческих самолюбий, амбиций, страстей. Иначе Островский не был бы столь блестящим драматургом, у которого действие движется *внутренними* импульсами и мотивами героев.

Лариса в этой пьесе проходит определенную эволюцию. Вначале это простодушная молодая девушка, которую увлек “блестящий барин”. Она его не понимает, не знает, что скрывается

за этой “блестящей” наружностью. Восхищается его смелостью, не понимая, что он позер и самовлюбленный человек, в глубине души циничный и равнодушный к людям. Кроме того, он корыстолюбив и любит деньги. На все это Лариса попросту не обращает внимания. Но в финале она приходит к осознанию своего положения. “Я вещь”, — говорит она, значит, окружающие, которые восхищаются ею и спорят из-за нее, на самом деле не относятся к ней как к человеку, у которого есть душа. Она понимает, что окружающие только тешат свое самолюбие. Они не любят ее, но хотят обладать ею как вещью, как красивой игрушкой.

И она готова сдать в власть обстоятельств и подчиниться тем, кто кидает жребий, чтобы определить, кому она достанется. Она готова стать “вещью” и пойти к своему хозяину. Но выстрел Карандышева останавливает ее. Перед лицом смерти к ней приходит другое, более высокое чувство, чувство прощения, которое приригает ее с ее обидчиками.

Христианские чувства, воспитанные в ней, поднимают ее над всей жестокой игрой самолюбий и страстей, и из наивной девочки она превращается в героиню высокой драмы.

Говоря об особенностях классической драмы Островского, можно выделить ряд ее признаков:

1. Драма Островского строится на межличностных столкновениях и конфликтах.

2. Эти столкновения и конфликты — производное внутренних свойств человеческих натур, человеческой психологии.

3. Персонажи Островского проявляют себя в активном действии и поступках, добрых или злых.

4. Драма Ларисы в пьесе Островского происходит из действий Паратова как зачинщика интриги, манипулятора людьми, желающего удовлетворить амбиции своего самолюбия. Островский не обвиняет Ларису в ее ошибках. Она — лицо страдающее.

5. Слово в пьесах Островского исполняет *действенную* функцию, поэтому нельзя понимать его буквально, а тем более как выражение авторской позиции, что часто встречается в литературоведческих работах, слово в драме принадлежит персонажу, а не автору, отражает намерения и цели персонажа. Одновременно может служить средством игры и обмана, а значит, иметь *внутренний* смысл, часто противоположный тому, что лежит на поверхности. Слово не всегда является и адекватной характеристикой персонажа. Персонажу в пьесе Островского не во всем можно верить на слово. Сущность поступков и характера персонажа определяется именно его *внутренними* целями и намерениями, которые могут не выражаться открыто в словах, но за счет своего скрытого смысла двигают действие пьесы.

6. Важно определить *цель* персонажа с самого начала драмы. Паратов в городе Бряхимове хотел приятно провести время, погулять напоследок перед свадьбой. Это была его первоначальная цель, которая обнаружилась в момент его появления в городе. Он сумел осуществить свою идею — в результате обмана Ларисы, из которой сначала вырвал признание, а потом воспользовался этим и увлек дальше, на прогулку за Волгу. Эта прогулка и явилась тем событием, в котором цель Паратова реализовалась.

7. Внутренние цели персонажа и раскрывают его *характер*. Характер не статичен, он раскрывается в действии. Паратов по всем внешним параметрам успешный человек, он умеет добиваться своих целей. А потому у него характер победителя. Но его цели приходят в противоречие с целями других героев, попросту губят их, поэтому эти цели можно охарактеризовать как безнравственные, а действия под влиянием этих целей как опасные для других людей.

8. В классической драме “Бесприданница” есть центральная героиня, вокруг которой ведется драматическая борьба. Все нити действия (поступков, намерений и целей) других героев направлены на нее. Она фокусирует все в одной точке. Действие, таким образом, имеет *центростремительное* движение.

9. Параллельно с центральной драматической героиней в драме Островского есть комический, или гротескно-комический, персонаж (Робинзон), который “нужен” автору как будто только в одной сцене обеда в доме Карандышева (Робинзону поручается подпойть хозяина). Этот параллельный персонаж занимает, по существу, в общей расстановке сил в драме ту же позицию, что и центральная героиня — страдающую. Но в некоем утрированном гротескном виде. Паратов манипулирует Робинзоном, так же он манипулирует Ларисой. Таким образом, Робинзон нужен драматургу для того, чтобы отчетливее и резче обрисовать положение Ларисы.

Персонаж параллельный Карандышеву — его тетка, скупая и скудоумная старуха. Она в гротескном, уродливом варианте “оттеняет” поведение Карандышева, его бедность, претензии на принадлежность к высшему обществу.

10. *Событие* в драме классического типа является единицей действия. Событие возникает на пересечении целей разных персонажей, когда эти цели рождаются, выражаясь языком Станиславского, некий “действенный факт”. *Событие* в классической драме обязательно меняет ее ход (чего мы уже не обнаружим в драме Чехова, там события ничего не меняют¹), меняет расстановку сил, диктует следующие ходы.

11. Пьеса Островского — саморазвивающаяся структура, движущаяся по нарастающей. Затем в самый напряженный конфликтный момент она меняет русло и идет по нисходящей — к траги-

¹ См.: Чудаков А. Поэтика Чехова. М., 1971.

ческой развязке. В этой структуре нет лишних, случайных деталей. Все работает на основной конфликт, все нити действия центростремительны и сходятся в одной точке, все движется по единому сквозному ходу, все персонажи “завязаны” в единый драматический узел.

Именно эта саморазвивающаяся структура *единого центростремительного* действия и будет претерпевать изменения в дальнейшем историческом развитии драмы (прежде всего у Чехова).

12. Среда в пьесе Островского не играет фатальную роль, не является конфликтной по отношению к персонажам. Среда — это сами люди в их взаимодействии и межличностных конфликтах. Конечно, есть определенные законы у этой среды, проистекающие из социальных условий и времени действия в драме. Один из таких законов — необходимость дать приданое дочери к свадьбе. Отсутствие приданого у Ларисы и является одним из обстоятельств исходного события драмы. Паратов собирается жениться на богатой невесте и взять полмиллиона приданого. Это обстоятельство тоже входит в исходное событие и во многом определяет дальнейшее развитие действия. Но все же в этих обстоятельствах нет фатальной силы, воздействующей на героев и заставляющей их совершать определенные поступки. Эти обстоятельства лишь обрисовывают общие условия жизни, в которой живут герои. Поэтому Добролюбов и назвал пьесы Островского “пьесами жизни”. Это определение говорит о том, что эти пьесы правдивы с точки зрения обрисовки среды и психологии персонажей, реалистичны. Условия жизни в том или другом виде складываются в любую эпоху и, конечно, диктуют и психологию, и законы, и взаимоотношения, но не обладают силой рока, фатума. Человек и среда в пьесе Островского показаны во взаимодействии, взаимовлиянии. В условиях среды “Бесприданницы” одним из приоритетов являются деньги, богатство. Однако это не означает, что эти приоритеты разделяют все без исключения. Напротив, основная героиня пьесы не разделяет эти приоритеты и выдвигает другой приоритет — свободного чувства. Лариса перед финалом, правда, была готова принять условия среды и пойти на содержание к богатому человеку. Так, кстати, поступает другая героиня Островского — Саша Негина. Пьеса “Таланты и поклонники” раскрывает тему диктата денег и богатства. Но и в этой пьесе есть герои, которые не подчиняются этому диктату? — Петр Мелузов, Мартын Нароков. В “Бесприданнице” трагический исход драмы — убийство Ларисы — решают не деньги, а оскорбленное самолюбие Карандышева, возбужденное гордыней и амбициями Паратова. То есть гибель ге-

роини в этой пьесе происходит не под фатальным диктатом среды или условий жизни, а, как уже было отмечено, в результате жестокой игры человеческих амбиций.

13. У Островского конфликтность бытия есть выражение сложной структуры общества, в котором выявляют свою волю и намерения люди разных слоев, характеров, индивидуальностей. Общество XIX века — это отнюдь не идиллическое образование, в котором все существует в гармонии (как верили еще в XVIII столетии), где каждый исполняет свой гражданский долг и находится на определенной ступеньке социальной иерархии, которая не должна подвергаться пересмотру. Общество эпохи зарождения и развития буржуазных отношений — это подвижная внутренне конфликтная структура, в которой каждый индивид в желании утвердить свою волю, свободу, намерение неизбежно вступает в конфликт с таким же индивидом. Исход борьбы зависит от многих факторов, и не в последнюю очередь от индивидуальной силы, устойчивости, агрессии. Определенную, но не решающую роль играет социальное положение: богатый купец заведомо сильнее мелкого чиновника. Однако это не означает, что мелкий чиновник лишается всякой инициативы и устремлений. Нет, в буржуазном обществе все потенциально равны и вступают в борьбу друг с другом за обладание чем-либо (женщиной в случае “Бесприданницы”). Закон борьбы — основной закон общества зарождающегося капитала и основной закон драмы этого периода. В понятии борьбы нет никакого детерминизма. Напротив, борьба — это возможность проявить свою силу и активность. Борьба у Островского — это борьба волков и овец. Паратов, как и Беркутов из “Волков и овец”, как Прибытков из “Последней жертвы”, как Великатов из “Талантов и поклонников”, тоже относится к категории волков. Витальная сила, агрессия, умение жить, богатство — вот качества победителя или волка типа Паратова.

14. Островский полагал, что “интрига есть ложь” и что вообще “фабула в драматическом произведении дело неважное”. “Многие условные правила исчезли, исчезнут и еще некоторые. Теперь драматическое произведение есть не что иное, как драматизированная жизнь”¹.

Последнее положение очень важно. “Драматизированная жизнь” — это не искусственно созданная драматическая ситуация, а ситуация естественная, будто бы взятая из самой действительности. Именно это положение Островского корреспондируется с добролюбовским определением “пьесы жизни”. “Пьесы жизни” — созданный А.Н. Островским новый жанр, который будет продолжен и развит А.П. Чеховым.

¹ Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 10. М., 1978. С. 459, 276, 460.

История. Библиография

Классика XX века

Тяга к новизне

Театр стал похож на беличье колесо. Вернее, на зал, где подобно игровым автоматам стоит множество прозрачных крутящихся барабанов и внутри каждого по бесконечной все той же дороге бежит белка. Белка — театр. А колесо — мода, по которой у многих творцов одновременно возникает одна и та же идея. “Чайка” Чехова! Хорошая пьеса? Да, гениальная! О чем говорить! И сразу в одном сезоне пара “Часк”, а уж за пяток лет — не менее десятка в разных театрах. А “Женитьба Фигаро”?! А “Три сестры”?! Да вот уж их не три, а целых девять! Вообще говоря, это здорово! Можно сравнить, можно отдать предпочтение. Любителей идти на знакомое название великое множество, название становится “брендом” а бренд — это торговая марка.

Но некоторым иногда хочется увидеть что-нибудь новое, неизданное. Согласитесь, этих “некоторых” тоже надо учитывать.

Вот такое неизданное (хотя и написанное сотню лет назад) — пьеса бельгийского драматурга Фернана Кроммелинка “Мнимые любовники”. Из бельгийцев у нас на слуху одно имя — Метерлинк. В великие времена его прославил МХТ незабываемой “Синей птицей” и другими пьесами. Но Кроммелинк тоже вспыхнул буйной постановкой Мейерхольда — “Великодушный рогоносец” в 20-е годы с Игорем Ильинским в главной роли. “Рогоносец” еще возникал, да и совсем недавно, в театре “Сатирикон” у К. Райкина. А вот что за штука “Мнимые любовники”?

Между прочим, я даже не уверен в точности названия. Получилось так, что по-русски я пьесу и не читал. В оригинале она называется “Les amants riveils”. Дословно — детские ребяческие любовники. Можно сказать и “мнимые”, то есть какие-то ненастоящие. Но все-таки и “ребяческих” отбросить нельзя, потому что речь идет о любви подростков, почти детей, и приводит эта не понятая взрослыми любовь к трагическому финалу. Есть в пьесе и другая пара — таинственная, манкая дама, полная любовных желаний, натывается на полусумасшедшего старика, который узнает в ней свою давнюю-давнюю любовницу. Загадочная вуаль сброшена, и открывается подлинный возраст не-

знакомки. Время ушло, стало быть, и эти страсти — ребячество.

Одни не созрели, другие перезрели.

Я играл эту пьесу в Брюсселе, в Национальном театре в постановке М. Лейзера и П. Корье, играл полусумасшедшего барона Казу с трупной бельгийских и французских актеров. Дело было давно, почти двадцать лет назад. Наверное потому и попросили меня написать предисловие к первой публикации этой пьесы в России.

Я это делаю с удовольствием вот по какой причине. Пьесу “Мнимые любовники” собирается ставить Елена Неvejeина. Знаю и очень люблю ее режиссерские работы. Лена не пользуется “брендами”. Она предлагает зрителям неожиданное, еще неизданное, а я как раз принадлежу к тому “некоторому количеству”, у которого есть тяга к новизне. Это во-первых. А во-вторых (что важнее), Неvejeина прекрасно чувствует и умеет передать особенности *данного* автора. Не подминает текст “под” — под сегодняшний день, под сегодняшний вкус, наконец, под себя. Напротив: она слышит и умеет настроить артистов на психологию данного автором времени, национальную принадлежность героев. Отсюда в ее спектаклях не “игра в иностранцев”, а атмосфера подлинности. Для примера назову из ее последних постановок “Дыхание жизни” англичанина Дэвида Хэйра (перевод О. Буховой) в МХТ им. Чехова, пьесу, прекрасно сыгранную А. Покровской и Н. Теняковой.

Мне кажется, пьеса Кроммелинка требует прежде всего создания атмосферы места и времени действия. Этот плоский берег у холодного моря, ветер, непогода. Группа людей, столь несхожих друг с другом, оказавшихся вместе в полупустом пансионе. И время столетней давности, когда в Европе еще подспудно зреет сексуальная революция, ломающая привычные границы обычаев, семьи, возрастов, приличий.

У меня большой интерес к тому, что и как предъявила бы нам Елена Неvejeина в постановке на русской сцене бельгийской пьесы “Мнимые любовники”.

Но для начала познакомимся с текстом Кроммелинка. Он перед вами, уважаемый читатель.

Сергей Юрский



“Сюжет высшего порядка”

Корндорф А.С. Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 624 с.: илл.

Книга Анны Корндорф “Дворцы химеры” представляет своеобразное введение в мир придворных спектаклей XVII—XVIII веков. Ее отправной пункт — искусствоведческий: дать анализ тех “бесчисленных листов декорационной графики” (13), которые дают представление об “иллюзорной архитектуре” придворной сцены. “Иллюзорная архитектура” здесь обозначает сценографию, искусство создания зримого образа спектакля, которая в рассматриваемый период часто принимала яркие, причудливые, архитектурные формы.

Ретроспективное описание театральной декорации — нелегкий предмет для изучения по многим причинам. С одной стороны, существуют эти “бесчисленные листы” эскизов и гравюр, а с другой, сохранившиеся данные о самих спектаклях фрагментарны, не говоря уже о тех “а ргіогі непостижимых художественных образах и впечатлениях, восстанавливаемых по отрывочно уцелевшим сведениям” (535). Но, пожалуй, самое проблематичное — это почти полная утрата культурной среды, которая породила этот “непостижимый впоследствии феномен придворного спектакля” (34). Кажется, автор хорошо справляется со столь сложной задачей, создавая богатую и разнообразную картину этого потерянного мира.

Книга состоит из статей, большая часть которых появилась в журналах “Искусствознание” и “Пинакотека” в 2000—2010 годах. Их темы вращаются вокруг особых “устойчивых сценографических образов”, которые многократно повторялись на придворных сценах. Первый из них — образ “обитатели солнечного бога”, отражавший “бурный расцвет солярной мифологии” в XVII—XVIII вв. Второй — это популярный образ Дидоны, полу-легендарной царицы Карфагена, который дает автору повод рассматривать сложное отношение к истории и к античности в данной эпохе. Следующая большая часть книги касается театральной иконографии образа “схождения в Аид” (то есть в преисподнюю или

подземный мир) и его постепенной замены образом заточения в “мрачную темницу”. Последняя глава описывает машинерию придворной сцены, связывая ее с механическим мышлением эпохи Просвещения. Взятые вместе, эти эссе-очерки дают панорамный обзор придворного театра от его истоков в Италии конца XVI в. до конца XVIII столетия, прослеживая его развитие в Италии, Англии, Франции, германоязычных землях и в России. Единство предмета при всем разнообразии географии обусловлено тем, что придворные художники и машинисты были почти исключительно итальянцы и распространяли свое искусство на все сколько-нибудь значительные дворы Европы.

В последнее время историки культуры, такие как Б.А. Успенский, В.М. Живов, А.Л. Зорин и Р. Вортман, показали особую важность петербургской придворной культуры как арены для развития идей о монархии и о природе политической культуры нового времени. Придворный театр — это театр периода абсолютной монархии, и предназначение этого театра, вообще говоря, было прославлением монарха и символическим утверждением его сверхъестественной, неограниченной власти. Театру отводилась “роль символической конструкции авторитета власти” (270) и утверждение данной Богом космической иерархии. Отсюда вторая часть подзаголовка книги о “политических аллюзиях”, присущих придворному театру. Автор блестяще показывает, как эти аллюзии действовали на разных уровнях, не только как более или менее прямые аллюзии императорской власти, но и как неотъемлемая часть позднеренессансного, а затем — барочного мировоззрения. Придворный театр представлялся как “воплощение мировой гармонии” (31), предлагая “модель идеального миропорядка” (35), в котором монарх занимал символическое центральное место. В России, например, постановки “многоактных опер с развитым драматическим прологом, вставными интермедиями и балета-

ми”, которые были обращены прямо к императрице, воспринимались “при дворе в качестве своего рода императорской инсигнии, символа монаршей власти, олицетворения ее божественного происхождения” (24). В другом контексте автор анализирует, как “Сцена Ада оказывается аллегорией полноты власти, которую самодержавный правитель получает от владыки небесного как его соправитель на земле, и в этом качестве сходжение в Аид становится неотъемлемым элементом большинства свадебных и коронационных спектаклей XVII — первой половины XVIII в. <...> кульминацией риторической связи политической функции и художественного выражения спектакля” (270—271).

Этот символично-аллегорический аспект присущ барочному театру, который в описании Корндорф предстает замечательно цельным культурным явлением: “На придворной сцене всегда разыгрывается сюжет высшего порядка, очищенный от частностей конкретной фабулы... фабула может подвергаться бесконечным метаморфозам, но его содержание и декорация — свод явлений, организованный в соответствии с порядком мироздания, остается неизменным на протяжении почти двух веков” (261). Придворный спектакль составлялся из “определенного набора штампов, которым неизменно пользовались при большинстве европейских дворов для устройства пышных представлений” (12). Однако существовал баланс между этим структурным единообразием, с одной стороны, и пышным “до излишества” разнообразием отдельных элементов придворного театра — с другой. Либретто, например, можно трактовать как “ширму, скрывающую за собой механизм, позволяющий конструировать бесконечное множество сюжетных вариаций, в основании которых лежит набор наиболее типичных человеческих аффектов” (39; следует обсуждение теории “аффектов” и ее связи с театром). Здесь “типология жанра оказывается более сильной, чем специфика почерков поэтов; более важной и весомой, чем проявление творческой индивидуальности композиторов и живописцев” (52). “Вариации одних и тех же принципов и мотивов, множимые in infinitum, стали определяющими не только как сюжетно- и формообразующая основа всех видов искусства XVIII века, но и как способ постижения действительности, когда индивидуальное определяется посредством высших принципов, которые не нивелируют индивида, а, напротив, позволяют идентифицировать его как одно из возможных воплощений универсального понятия” (56). “Каждый новый поворот калейдоскопа преобразует фигуры,

складываемые из одних и тех же мозаичных частиц” (47). Поэтому задача художника состояла не в том, чтобы создавать что-нибудь “новое” и “самобытное”; и на самом деле, “складывается ощущение, что каждый раз во всех дворцовых театрах Европы играли одну и ту же пьесу под разными заглавиями” (38). Вопрос состоял не в том, *что* представлено, а *как*, и весь интерес зрителей сосредоточивался на “уровне виртуозности, артистизма, мастерства, с которой певец, композитор, художник владел своим ремеслом” (51). Целью искусства являлась “не индивидуальная самобытность исполнения, а виртуозность соответствия, мастерство разнообразия в пределах типичного” (56).

Стремление к универсализму сосуществовало с интересом к истории, в том числе и к истории античности. В своей книге Корндорф последовательно стремится очертить особый подход придворной культуры к прошлому, “разграничить наши представления об античности с представлениями о ней восемнадцатого века” (15). Это трудная задача, поскольку речь идет не об “античности воссоздаваемой” (т. е. об исторически-подлинной античности, которую ученые стремились открыть и тогда), а об “античности воображаемой” (16). Разграничить параметры “истории” и “воображения” весьма сложно, особенно когда (как показывает автор) театралы этой эпохи могли принимать новые открытия культуры во внимание или ими просто пренебрегать, так что “сосуществуют ошибочное и истинное” (198—199). Это относится и к сюжетам спектаклей, и к их архитектурным декорациям, которые часто содержали аллюзии на существующие памятники (чаще всего, древнеримские руины). Так что, по мнению автора, “события, разворачивающиеся на сцене придворного театра”, могли восприниматься зрителями того времени “как раз вполне исторически <...> но не для нас <...>” (205). “Изображая античный миф, театральное искусство обнаруживало тенденцию само стать мифом об античности, очерчивая предел возможного постижения исторической сущности и тем самым показывая, что именно связывало ту эпоху с античностью, обращало к ней” (15).

В пространство общеевропейских придворных культурных координат Корндорф вписывает Россию. Например, говоря о проблеме исторического восприятия в России, она характеризует “многозначность, глубокую противоречивость того, что именуется общественным сознанием екатерининской эпохи”, которые “сделали вторую половину XVIII столетия одним из сложнейших периодов в интеллектуальной истории не только в России,

но и Европы в целом. Здесь столкнулись и в определенной степени смешались традиционнорелигиозное отношение к монаршей власти, идеология просвещенного абсолютизма и различные направления тираноборчества; апология точного научного знания, доверие к классическим источникам и многообразные вариации агностицизма” (195; в чем именно этот агностицизм проявлялся, к сожалению, не указано).

Хотя русскому театру уделяется сравнительно мало места (исключение — статья о “Русской Дидоне”, о ней см. ниже), книга содержит немало интересных замечаний о нем. По поводу сценического искусства автор предварительно замечает что, несмотря на множество сохранившихся сценографических эскизов и на усилия отдельных исследователей, “все без исключения грандиозные аллегорические праздничные постановки русского театра XVIII века до сегодняшнего дня остаются лишены изобразительных источников” (22). В другом месте она утверждает, что “русский придворный театр, напрямую не затронутый борениями европейских оперных, балетных и драматических реформ, долгое время оставался в стороне от назревающего раскола, да и сам процесс зарождения нового искусства в пределах старой формы миновал его. Зато русский зритель в полной мере наслаждался результатом этого процесса” (6). Уместно задать вопрос: нельзя ли считать работу хореографов Гаспаро Анджелини и Франца Гильфердинга в России как “процесс зарождения нового искусства в пределах старой формы”? Т.Н. Ливанова давно заметила, что как оперный либреттист Сумароков шел по пути, “в какой-то мере аналогичному пути Кальцабиджи при Глюке <...> Это был путь к реформе оперы как путь внутри оперного классицизма...” (Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы. М., 1952—1953. Т. 1. С. 79).

Рассуждая о русском придворном искусстве, автор задается вопросом, почему “среди изданных в России XVIII столетия придворных либретто нет ни одного с гравированными картинками” (20). Ответ видится автору в том, что более авторитетное место в иерархии русского придворного искусства занимали придворные фейерверки и иллюминации; эти события пользовались большой известностью и регулярно иллюстрировались гравюрами. Но почему одно исключало другое? Хотелось бы спросить, какая именно была связь между фейерверками и теми видами придворного искусства, которые затронуты в книге? Ведь гравюры с изображением этих иллюминаций

могли быть выполнены теми же художниками, которые изготовляли придворные декорации, ведь в целом эти гравюры представляют собой пример той самой “иллюзорной архитектуры”, о которой идет речь. Фейерверки и иллюминации — еще одна сфера, помимо парковой архитектуры дворянских имений, где “иллюзорная архитектура” могла находить применение.

Статья об образе “схождения в Аид” и о его постепенной замене образом “заточения в мрачной темнице” дает эффективный повод к описанию “полного упадка символической традиции” придворного театра (312; ср.: 467). Если раньше выход героя из ада символизировал его воскрешение, предполагая сверхъестественное полновластие монарха, то конец века засвидетельствовал ситуацию, когда эта аллегорико-метафизическая сторона придворного спектакля ушла в небытие. “Если абстрагироваться от этической стороны, можно сказать, что двухвековая inferнальная традиция, начиная от “схождения в Аид” как инсигнии императорской власти, совершилась весьма характерным перверсивным жестом — падением Бастилии, заключением и казнью монарха. Символическая смерть августейшего героя в тюрьме, столь охотно демонстрируемая во всех коронационных спектаклях XVIII века, обернулась не символическим воскресением, торжеством доблести и оперным хеппи-эндом, а реальной смертью Людовика XVI” (521).

Книга “Дворцы химеры” описывает XVIII столетие как “непревзойденную вершину синтеза художественно-постановочных и технических принципов сцены” (540), и последняя статья книги рассматривает технику “архитектурной механики” на придворной сцене. Особое внимание уделяется ее соотношению с механической теорией эпохи и стремлению к поразительным “эффектам”. Здесь как раз и применима та ранее описанная схема, по которой сравнительно небольшой набор элементов компенсируется виртуозностью исполнения, хотя в данном случае эта схема объясняется скорее экономическими, чем эстетическими причинами. «“Чем уже становилась область выбора — а все грандиозные сценические эффекты к последней трети XVIII века постепенно свелись к трем-четырем слегка варьируемым типам, тем совершенней и изощренней делался каждый из них. Как всегда бывает, когда создается ряд канонических форм, из которых фантазия не имеет права выйти, театральные декораторы и механики удесятерили изобретательность и глубину видения, что позволило в рамках утвердившейся формулы создать сложные и детализи-

рованные приемы архитектурной “механики”» (568).

Задача реконструирования придворного театра, так же как построение книги в форме отдельных эссе и размышлений (435), позволяют сделать “выход к внехудожественным сферам” (16), и включение автором разнообразных не театральных материалов необходимо для воссоздания контекста придворного мира. Сюда входит обращение к философии, архитектуре (применение театральных образов в усадебных парках) и к различным литературным и культурным течениям (масонству, “готическим” романам и т. п.), которое, несомненно, весьма обогащает книгу. С другой стороны, такой материал в принципе неограничен; как и пишет автор, “выбор подхода зависит от того объясняющего потенциала, которым неисчерпаемо богат сам сохранившийся материал” (14). Этот выбор неизбежно кому-то покажется субъективным или неполным. Одним из таких пробелов (по мнению рецензентов) оказывается почти полное отсутствие внимания к танцам и балету как составной части придворного спектакля. Другой пример — отсутствие даже упоминания о литературной полемике вокруг известной оперы Ж.Б. Люлли и Ф. Кино “Альцеста, или Торжество Алкида” (1674), которая вызвала эпохальных для истории литературы “спор древних и новых”.

Субъективным и недостаточно обоснованным (как нам кажется) является обширно аргументированное утверждение о том, что для Екатерины II образ Дидоны выполнял функцию “дополнительного” мифологического ампула (223—244). Корндорф считает этот образ “оборотной стороной” более “официального” имиджа императрицы как “непогрешимо мудрой и гендерно бесстрастной Минервы” (230). По сути, эта интерпретация зависит преимущественно от толкования “придворного злословия” (236). В любом случае, она в конечном счете не имеет прямого отношения к сценографическим проблемам. Равным образом, нельзя не отметить, что сюжет “покинутой Дидоны” существовал на русской сцене и много позже того, как он мог быть актуален. Наконец, отведение целой отдельной главы для анализа истории сценического воплощения лишь одного из драматических сюжетов и только на русской сцене нарушает методологическое и композиционное единство монографии и заставляет читателей задаваться вопросами: в чем особая значимость “Дидоны” по сравнению, например, с “Титовым милосердием”, “Альцестой” или специфически русским “Вадимом Новгородским”.

Нельзя не отметить, что книга, как всякое обширное и разностороннее исследование, не

свободна от мелких частных неточностей и мест, которые могут вызвать полемический отклик узких специалистов. Так, например, историки литературы, внимательно изучающие творчество А.П. Сумарокова, автора ряда придворных произведений, возразят, что нет оснований приписывать Сумарокову запальчивую критику “зависимости сюжета от придворной современности” (23) и особое предубеждение против “неестественности итальянской оперы” (23). Во втором случае речь идет о его эссе “О неестественности”, в котором критикуется притворный плач одной вдовы. “Неестественность” итальянской оперы приводится в нем как общеизвестное клише, а не как отрицание жанра. При упоминании оперы Сумарокова—Арайи “Цефал и Прокрис” следует учитывать, что Прокрис — женское имя, а потому не может изменяться по падежам, как в следующем месте текста: «драматург услышал со сцены в 1755 году своего “Цефала и Прокриса”». К подобным досадным неточностям можно отнести также некоторые случаи редакторского недосмотра при переводе и цитировании иноязычных слов. Например, на с. 14 видим французское “piété” вместо упоминаемого итальянского “pietà”; на с. 80 имеется “Reggio del Sole” (правильно: reggia — царский дворец); вряд ли Дж. Валериани писал на своих эскизах “da intogliare” (65), скорее “da intagliare” (гравировать).

Перечисленные мелкие недочеты, как и те, что еще могут обнаружиться при внимательном, а особенно пристрастном чтении, с лихвой окупаются богатством собранного, осмысленного и систематизированного материала, широтой и стройностью концепции. Следует отметить также, что в книге “Дворцы химеры” представлен богатый иллюстративный материал отличного качества (черно-белые картинки, сопровождающие текст, и красивая многостраничная цветная вставка в конце), а также прекрасное оформление в целом. Остается лишь сожалеть, что автор не счел нужным придать своему произведению ценнейшее свойство справочника и не снабдил книгу указателями, которые превратили бы ее не только в предмет увлекательного чтения, но и в богатый источник легко находимых ссылок. Было бы весьма желательно иметь в читательском распоряжении библиографию и список имен, иллюстраций и театральных спектаклей и представлений, упомянутых в книге.

Маркус Левитт, Университет Южной Калифорнии, Лос-Анджелес,

Антон Демин, Институт русской литературы РАН, Санкт-Петербург



Окончание. Начало на с. 165.

большинство конструирует, именно отталкиваясь от "инакости".

Спектакли Зайндвийк, Стиемпки, Кирилла Вытоптова, Белы Пинтера — острые, провокационные. На этом фоне рекви-ем по "последней корове"

Херманиса выглядит слишком благо-стным, просветленным и даже не очень понятно, почему в названии у него молоко все же черное. По сюжету — потому как встречаются на деревне ведьмы, от которых молоко становится черным. По мысли — может, оттого, что мы сами становимся свидетелями другого колдовства: глаза деревенских кумушек мутнеют, затмеваются какой-то

поволокой, и вот перед нами уже не бабы — коровы, то ласковые, то капризные, то покладистые, то безумные... Глядя на то, как корова — красивая, породистая — ластится то к хозяину, то к хозяйке, то брыкается, то обижается, то великодушно прощает, мы можем облегченно вздохнуть. Может, человек человеку и волк, но по крайней мере — он не волк корове.

Наталья Якубова

Пресса, депутаты и политики, вдруг решившие заняться культурой, журналисты и чиновники все чаще напирают на то, что мало-мало драматургии для детей и подростков и надо-надо-надо этим делом срочно заняться. Все активнее в этот нестройный хор включается СТД России, и вот-вот-вот она, столь желанная и так долго призываемая, как манна небесная, эта детско-подростковая драматургия откуда-то на нас сыпанет...

А в это время (как писалось в ремарках немого кино) те, кто непосредственно создает зрелища для детей и подростков и ищет для них все новые житейские и бытийные современные сюжеты, ясно ощущают: вот она, есть, эта драматургия. Рождаются "из воздуха", естественным ходом событий — все больше ее и она все разнообразнее. И это показывают читки новых пьес, в массе которых — независимо от чиновников-политиков-депутатов — выделяются системные проекты, где пьесы для детей и подростков не просто читаются-показываются, но там же и создаются. Причем созданные самими юными драматургами (естественно, при помощи и поддержке взрослых профессионалов). Опыт таких проектов, как американский Центр Юджина О'Нила, наших семинаров "Щельково" и "Любимовка" и российского варианта программы "Вербатим", переносится в сферу создания драматургии для детей и подростков — причем силами и творчеством их самих. В конце минувшего сезона развернулись сразу две программы такого рода. С 9 по 12 июня в павильоне АРТЕК (ЦДХ) был представлен проект "Классная драма": мастер-классы современных драматургов и читки пьес, написанных московскими и пермскими школьниками. Это один из проектов, проводимых органи-

Юные герои сами о себе

торами Международного фестиваля театра для детей "Большая перемена" между весенней (в Перми) и осенней (в Москве) "фестивальными сессиями". "Классная драма" позволяет ребенку проследить весь путь рождения спектакля — от замысла пьесы до ее воплощения, на каждом этапе работая с профессионалами (драматургами, актерами, режиссерами). В первую неделю по 3—4 часа ежедневно подростки занимались с драматургами; по ходу обсуждений импровизационных зарисовок рождались герои и сюжеты, сложились творческие группы, которые уже в течение еще примерно полутора недель разворачивали, прописывали и доводили сюжет до формата короткой пьесы. Мастер-классы в ЦДХ были рассчитаны на две возрастные категории — детей от 8 лет и от 13 лет. Занятия вели драматурги Евгений Казачков, Любовь Мульменко, Екатерина Бондаренко, Катерина Меньшикова и Ильмира Болотян. Также были показаны авторские и актерские читки пьес, написанных московскими и пермскими подростками в рамках проекта "Классная драма". В основу проекта положен формат работы с подростками Class Act (изобретение эдинбургского театра Travers, в 2004 году введенное Британским советом в Россию по инициативе Т.К. Осколковой). Этот формат уже несколько лет успешно используется в театральных инициативах в Тольятти, Самаре, Москве, Санкт-Петербурге и Сочи. Продолжилась "Классная драма" с 6 по 12 августа в рамках программы "Театр + Общество" в Можайской воспитательной колонии для несовершеннолетних — силами "Театра.doc" и Центра содей-

ствия реформе уголовного правосудия (при поддержке Министерства культуры РФ). Писать короткие пьесы на свободную тему (а затем проводить читки-показы) подросткам помогли драматурги и режиссеры Любовь Стрижак, Женя Беркович, Константин Кожевников и Юрий Муравицкий.

Нетрудно заметить, что в какой-то мере в этом проекте использован опыт десятилетней давности европейского проекта АССИТЕЖ "Истории школьного двора" (в нем участвовали и россияне, в том числе Михаил Бартнев и другие авторы). Но там использовались в той или иной степени тематические зарисовки юных, а взрослые профи были полностью свободны в том, какие темы они избирали и как их разрабатывали. А в проекте "Классная драма", как и в прошедшем несколько лет назад при поддержке культурного центра посольства США и российских участников программы "Вербатим" проекте "Климатический театр", сюжеты создавались самими юными драматургами и реализовывались в экспресс-показах с помощью профессионалов театра (актеров, режиссеров, драматургов). При этом взрослые в проекте "Классная драма" уже в гораздо большей степени влияли и на написанные самих пьес.

А в течение всего мая с. г. в помещении детского театрального центра "А-Я" разворачивался другой проект — "Детство нового героя". Этот драматургический проект, инициированный Светланой Кочериной в рамках Международного драматургического конкурса "Маленькая премьера" (одна из линий программы "Премьера PRO"), — совместное творчество взрослого драматурга и ребенка, их равноправный разговор о том, как устроен мир, чем взрослые отличаются от детей и что такое

счастье. “Промежуточный итог” — маленькие пьесы для маленьких зрителей, драматургические новеллы разных авторов, рождавшиеся с применением технологий “Вербатим” (интервью взрослых профи на самые сложные темы с малышами). Проект осуществляется при поддержке СТД РФ в рамках программы государственной и общественной поддержки театра для детей и подростков под патронажем президента

Российской Федерации. В мае проект прошел первое “лабораторное испытание”. Сначала формировались творческие группы — драматург, ребенок-соавтор 3–6 лет и режиссер). Далее — тесное общение, “интервью ребенка” (и оно оказывалось сильным тестирующим инструментом самих взрослых). Обрисовывался, рождался “новый герой”. Затем первый сценический набросок — “представление героя”, обсуждение — и переход к работе над пьесами, и новая попытка их сценически интерпретировать. В лабораторный поиск погрузились Анна Добровольская и Андрей Покатилов, Олжас Жанайдаров и Валерия Приходченко, Рахиль Гуревич и Светлана Медведева,

Алена Михайлова и Юрий Алесин, Светлана Сологуб и Ольга Лысак, Виктория Орлова, Анна Селянина, Евгений Григорьев, Алексей Зензинов и Марфа Горвиц. В сочинении сюжетов, их представлении и обсуждении участвовали юные артисты из театральных студий, зрители дошкольного возраста с родителями и даже дети самих взрослых профи. Но то, что это были “свои дети”, ничуть не облегчило участь взрослых участников. Как говорила и писала сама Светлана Кочерина, организатор проекта, он был самым трудным за десять лет работы “Премьеры PRO”. Что-то получилось, что-то — нет, что-то важное только-только намечилось. Бережное исследование-прикосновение к внутреннему миру ребенка, его восприятию окружающего и воображаемого мира потребовало от взрослых предельной чуткости и невероятного напряжения... Летом работа драматургов с детьми продолжилась, в проект вошли драматурги из других городов. В декабре — финал: на фестивале “Маленькая Премьера” пройдут показы спектакли по коротким пьесам, а их тексты будут опубликованы в сборнике.

Этот проект — начинание сколь ожидаемое, столь же и непредсказуемое по итогам.

Вспоминается давний, не всегда однозначный опыт сочинения историй и спектаклей по ним в специализированных творческих сменах в детских лагерях отдыха. И многообразные попытки сочинения подростками (индивидуально и коллективно) пьес — чаще всего, с помощью руководителей — в своих сценических студиях. И фестивали “Первоцветы” (Зеленоград) и “Вперед, за Синей птицей!”, где проходили первопоказы этих сочинений. Опыт работы профессионалов театра и музыкального искусства с совсем маленькими детьми в Италии и Финляндии, о котором было рассказано на одном из семинаров фестиваля “Большая перемена”. И то, как работают с малышами, опираясь на консультации психологов, в “Театре клоунады” Терезы Дуровой (он проводит еще один фестиваль спектаклей для детей — “Гаврош”).

Главное здесь — не подменить мир ребенка впечатлениями и стереотипами представлений взрослого о том, что такое этот неизведанный космос — душа ребенка.

Наш корр.

Летом в Нижнем Новгороде прошел III российский фестиваль спектаклей для детей “Вперед за Синей птицей!” Фестиваль этот проводит нижегородский детский театр “Вера” при поддержке министерства культуры Нижегородской области, Нижегородского театра юного зрителя и нижегородского отделения СТД РФ. Для Веры Александровны Горшковой, организатора и художественного руководителя фестиваля и театра “Вера”, “Синяя птица” Мориса Метерлинка символизирует силу воображения, полет фантазии, предельно яркую театральность и философско-романтическую приподнятость сценической игры и вообще искусства. Потому, начав фестиваль много лет назад как смотр молодежных студий, В. Горшкова и дала ему название “Вперед за Синей птицей!”, и сохранила его, плавно переводя фестиваль на чисто профессиональное поле. Отличительной чертой этого фестиваля всегда был интерес к новым пьесам для детей и подростков. Одно время, когда это уже был смотр профессиональных коллективов, его, по традиции театра “Вера”, за месяц предварял смотр детско-подростковых студий, который был одновременно финалом

Полеты за Синей птицей в 2012 году

конкурса пьес, написанных самими студийцами (и как бы фестивалем первопостановок этих пьес).

Нынешний фестиваль “Вперед за Синей птицей!” не только показывал спектакли по новым пьесам, но и включил в свою “семинарскую афишу” три авторские читки пьес (с последующим активным обсуждением). В этот раз на фестивале проявились две важные особенности: почти все коллективы-участники старались найти яркую форму, свой сценический язык (вплоть до разных способов интерактивного общения со зрителями), отталкиваясь прежде всего от возможностей и особенностей текста пьесы и ее структуры; с другой стороны, ежедневные обсуждения спектаклей и читок пьес стали для участников “коллективным мозговым штурмом” на тему: как соотносятся вербальный язык текста пьесы и невербальный язык действия и как, через их взаимодействие, рождается метаязык спектакля.

Наверное, на такой тематический разворот повлиял состав жюри, в которое в этом году входили: драма-

тург, режиссер и актер Сергей Ковалкин (руководитель всероссийской лаборатории молодых драматургов и московской драматургической лаборатории “Смелодрама”) и режиссер, драматург и педагог Андрей Дрознин (руководитель театра-мастерской “АктЭм”). Неофициальный гость фестиваля драматург Анна Родионова тоже приняла активное участие в дискуссиях и обсуждениях.

Первым, был сыгран спектакль — “вариативная сказка” по сказке художницы Татьяны Ярышиной “Цыпленок-солнышко” московского Театра имени Гомера в режиссуре Владимира Костюка. По ходу спектакля постоянно общаясь с юными зрителями, актрисы после очередного кульминационного поворота сюжета предлагали разные версии дальнейшего развития событий. Спектакль был показан трижды — и каждый раз это была новая игра. С теми же персонажами и красочными аксессуарами, в той же яркой, импровизационной манере, но с несколько иным сюжетным и этическим финалом. Затем Нижегородский академический театр кукол в режиссуре Александра Антоненко и сценографии Эльвиры Котовой, показал сказку А. Беккера (псевдоним А. Дрознина) и Е. Смолоской “Храб-

рый Цзы Цун и хитрый Цзы Бэнь” (опубликована в одном из номеров журнала “Мир детского театра” — приложения к “СД”). После этих спектаклей на обсуждениях разговор зашел о том, насколько свободны театр и режиссура в трактовке текста и насколько ритмика и структура текста сопротивляются или направляют ритмику и структуру предложенной сценической версии. Организатор фестиваля театр “Вера” предложил обновленную версию дуэтного “спектакля в фойе” по “Маленькому принцу” Антуана де Сент-Экзюпери (инсценировка и постановка Елены Лопухинской). Действие разворачивается как бы в военной походной палатке — и в воображении Летчика, в котором мужчина и женщина ведут диалог о любви. А на основной сцене театр “Вера” разыграл залихватскую игру “Бармалей-Бармалей-Бармалеище” (художник Наталья Белова, инсценировка и постановка Ирины Лаптевой по “Бармалею” и “Федорину горю” К. Чуковского). “Гвоздем” постановки стали танцы-пляски сбегавшей посуды и ее буйная игра в футбол. Постоянный участник и этого и многих других фестивалей нижегородский театр-студия “Пиано” показал новое сочинение своего руководителя Владимира Чикишева “Крылья для клоунов” — и в очередной раз потряс публику тем, как юные актеры с ограниченными возможностями по слуху и речи добиваются потрясающей слаженности ансамбля и мощного воздействия на зрителей. Кстовский театр кукол силами молодых артистов разыграл свою версию знаменитой сказки Карло Коллоди “Пиноккио” (режиссер Борис Фиш, художник Ирина Боровитина). Используя сложную и остроумную конструк-

цию, постановщик предложил зрителям “театр в театре” — с интерактивным общением с залом. Студенты-выпускники кукольного отделения Нижегородского театрального училища им. Е. Евстигнеева сыграли по сказке Бориса Заходера “Фантик” азартный спектакль, в котором очаровательные куклы лихо взаимодействовали с харизматичными молодыми артистами (режиссер Е. Османова, оформление Е. Тихомировой и Е. Османовой). Нижегородский театр юного зрителя представил спектакль-путешествие по сочинению Томаса Тидхольма “Поход в Угри-ла-Брек” (постановщик Полина Стружкова, художник Мария Кривцова). А театр “Svetlana Fougere Ensemble” из Кельна (Германия) сыграл красочную и тонкую постановку по рассказам И. Б. Зингера “Der Geschichtenerzähler” (“Рассказчик историй”) в сценографии Саски Фольмер и режиссуре своего руководителя Светланы Фурер, драматурга и педагога (лет двадцать назад она жила в Ленинграде и училась у Корогодского, а затем у Фильшинского). Организующим стержнем спектакля стала “живая музыка” (человек-оркестр Матиас Бернхольд). Ясная и глубокая по мысли режиссура, тонкая, нюансная пластика превращений-переходов актеров из образа в образ (хореография Илоны Пасты) помогли донести до зрителей поэтику и образный строй прозы Зингера — спектакль шел, понятно, на немецком языке, но синхронный перевод был, скорее, подспорьем...

Практически все спектакли фестиваля (разного, но в целом высокого уровня, разной стилистической направленности и разных взглядов на природу сценической игры как в драматическом, так и в кукольном те-

атре), давали материал для обсуждения в дискуссиях того, насколько образный строй спектакля, его архитектоника передают мир автора пьесы, характер сюжета и его скрытые смыслы и внутренние связи, а также какие подводные камни и проблемы подстерегают театр в его попытке раскрыть свое понимание конкретного драматургического текста.

Как уже сказано, самостоятельную линию программы фестиваля составили авторские читки и их обсуждение. Первым предложил вниманию гостей, зрителей и участников свою пьесу Сергей Коковкин (а читает он блестяще). Следующим Андрей Дроздин (Беккер) прочел свою пьесу “Мимолетом” (опубликована в “СД”, в № 2 этого года). А еще одну пьесу А. Дроздина (Беккера) — фантазмагорию “Неделя, полная Субботок” (опубликована в авторском сборнике серии “Я захожу в мир искусств”) по повести немецкого писателя Пауля Маара читал не сам автор, а два театра в очередь при участии-консультациях автора (который, как мы помним, режиссер и педагог). Первую часть на свой лад — как психолого-ироническую пьесу абсурда — представил театр “Вера” (возможно, пьеса войдет в его репертуар). А доиграли сюжет, показав вторую часть в совершенно иной манере и интонационной стилистике, актеры Театра имени Гомера.

Вместе с обсуждением получился своеобразный мастер-класс на тему взаимодействия театра с текстом и вариативности трактовок пьесы, а также того, насколько от структуры формы и стилистики показа меняется восприятие и понимание текста.

В. Б.

Похоже, пришло время документа. Не только литература и кинематограф, но и нынешний театр обращают нас лицом к реальности. Если сказать грубо — тычут носом в то, что не всем приятно видеть и признавать. Однако в истории есть эпохи, в которых надо разобраться, чтобы понять, с кем ты, на чьей стороне. “Драма памяти”. Так назвали архивно-театральную программу, прошедшую в июне в залах “Мемориала”. Сочинили ее общими усилиями: материалы подготовили архивисты “Мемориала”, а театральную форму им придали или собираются придать молодые актеры и режиссеры. Во

За нашу и вашу свободу

главе этого мощного замысла оказались люди зрелые и серьезные: Александр Даниэль, представляющий международный “Мемориал”, и Герг Жено, руководитель Театра им. Йозефа Бойса.

Несмотря на соблазнительную летнюю погоду, залы были набиты под завязку. Седые мемориальские “зубры” наблюдали, как обходятся с их документами, с “их эпохой” театральные юнцы. А юнцы смело пробо-

вали на зуб то, за что в свое время “зубры” расплачивались шкурой. Например, зрителям предложили выйти на импровизированную сцену и прочитать с листа ни больше ни меньше как “последние слова” обвиняемых, произнесенные на процессе по “делу 25 августа 1968 года”.

Для тех, кто не в курсе, напомним, что за событие произошло 25 августа 68-го. Семь человек, вооруженных всего лишь плакатами “За вашу и нашу свободу”, “Позор оккупантам”, “Да здравствует свободная и независимая Чехословакия”, вышли на Красную площадь. Они были немедленно задержаны, избиты и дос-

тавлены в Лефортовскую тюрьму. Что это дало? Ведь судьбу Чехословакии демонстранты не изменили? Тогда и возникло остроумное словечко “самосажание”, мол, акция, затеянная демонстрации ради. Есть ли смысл в подобных жертвах?

Обвиняемые же считали, что есть. В своем последнем слове на процессе Александр Дремлюга процитировал слова Анатоля Франса: “Всю свою сознательную жизнь я хотел быть гражданином. Десять минут я был гражданином”. “Если бы я не высказалась, я бы считала себя ответственной за все действия государства”, — сказала обвиняемая Лариса Богораз.

Это был коренной вопрос начала диссидентского движения. Первым сформулировал свою позицию Анатолий Яковсон. Он написал открытое письмо, где, в частности, говорилось: “О демонстрантах узнали все, кто хочет знать правду в нашей стране; узнал народ Чехословакии; узнало все человечество. Если Герцен сто лет назад, выступив из Лондона в защиту польской свободы и против ее великодержавных душителей, один спас честь русской демократии, то семеро демонстрантов безусловно спасли честь советского народа... Демонстрация 25 августа — явление не политической борьбы... а борьбы нравственной... Исходите из того, что правда нужна ради правды, а не для чего-либо еще...”

Вот какие тексты прозвучали в подлинном своем виде. Их и не пытались облечь в форму театрального зрелища, главный замысел тут — дать человеку из зала попробовать себя в роли борца. Но раз обещали театр — он все же был. Режиссер Женя Беркович, художники Илья Шагалов и Александр Созонов и шестеро молодых актеров подготовили документальный спектакль “Человек, который не работал. Суд над Иосифом Бродским”. В его основе записи судебных заседаний по делу Бродского, которые удалось сделать и вынести из зала суда писательнице Фриде Вигдоровой.

Понятно, что политическая борьба велась не только в “одной шестой части суши”. Глава Международного института политических убийств швейцарский драматург,

режиссер, публицист Мило Рау рассказал о работе над театральными проектами Hate Radio, посвященными двум событиям: геноциду в Руанде (1984 год) и последним дням семьи Чаушеску.

Наша политическая схватка осени 93-го была представлена материалами расшифровки радиопереговоров на милицейских частотах. Переговоры велись 3 октября около Белого дома. Александр Руцкой кричал: “Не стреляйте в людей, захватите Ельцина! Не делайте 9 января!” Он не знал, что его дурачат: реальные приказы отдавались на другой частоте. В это время Васильев, командир 21-й бригады, имел под началом роту безоружной милиции. Васильев решил успокоить всех: дезинформировал Руцкого и вывел своих людей. Уловка, брошенная в эфир, сработала.

Один из интереснейших материалов — “Дневник охранника”, проект Талгата Баталова, Екатерины Бондаренко и Ирины Шербаковой. Это подлинные дневниковые записи одного интеллигента, Ивана Петровича Чистякова, сделанные в 1935—1936 годах. Редчайший образец творчества человека “с той стороны”. Образованный ленинградец, по приказу начальства он оказался офицером лагерной охраны. В полном одиночестве, вырванный из своей среды, с болью видящий несправедливость происходящего, он вскоре оказывается “по другую сторону” и исчезает в нетях.

На чем схлестнулись, так это на теме “Карательная психиатрия”. Острейший инструмент в борьбе с инакомыслящими и вообще мыслящими. Тема еще в начальной стадии, до выстроенного театрального сюжета дело не дошло. Зато “жизненный сюжет” полемически столкнул пришедших на обсуждение психиатров разных школ и диссидентов. В спектакле будут использованы документы “Мемориала” и мемуары Виктора Некипелова “Институт дураков”.

Лег мне на душу проект режиссера Юрия Муравицкого по текстам, составленным Борисом Биленкиным. Он называется “Ожидание”. Четыре актрисы в черных платьях, как четыре призрачные тени. Непод-

вижно сидят на стульях, читают старые письма. Это письма Сталину и Берии от тех женщин, которые не знают, что стало с их мужьями. Ведь хорошо известный нам приговор “десять лет без права переписки” они воспринимали не как эвфемизм, а буквально. И когда в конце 40-х их мужья не были выпущены из застенков, жены пытались узнать их судьбу. А им отвечали: среди умерших не числится. И женщины, не веря в хороший исход, все равно ждали, ждали и надеялись... Одна из этих женщин — Лидия Корнеевна Чуковская. Чтобы ей, наконец, ответили, что ее арестованный муж Матвей Петрович Бронштейн мертв, пондобилась известность ее отца, полномочная на любовь к поэзии жены одного высокого чина. “Митя-призрак, Митя-тень являют мне спустя полвека. Я уже старая, теперешняя, а он — прежний”, — писала Лидия Чуковская. Жена командарма Каширина просила Сталина разобраться, за что взят ее муж и какова его судьба. Как фарисейски ответил ей Вышинский: “Нам не впервой бороться за правду!”

Оксане Мысиной достались самые трогательные письма. Не вождю, естественно, а мужу. Их писала художнику Юрию Юркуну художница Ольга Гильдебранд-Арбенина. “Юрочка мой, пишу вам, потому что думаю, что долго не проживу... силы мои иссякли. Я больше не жду нашей встречи. Больше всего я хочу узнать, что вы живы, — и умереть. Будьте счастливы, постарайтесь добиться славы. Сейчас у меня нет никого и ничего — никаких надежд и даже никаких желаний. Рисовать я больше не могу. Без вас исчез мой талант. Я ничего больше не могу дать вам...”

Эти женщины просто не могли не верить и не бороться. Их письма — выразительнейший документ эпохи. Кажется, они самодостаточны, как гора детских сандаликов в Треллинке. Но я надеюсь, что проект “Ожидание” когда-нибудь вырастет в потрясающий спектакль. Ведь тема ожидания оказалась сквозной для советского человека. Всегда приходилось кого-то ждать: с фронта, из ссылки, из плена... Впрочем, не только для советского.

Светлана Новикова