

ISSN 0207-7698

16+ Современная



В НОМЕРЕ:

П. БОРОДИНА

“Здесь живет Нина”

С. ГОЛОВЕЦКИЙ

“Свадебный марш Шопена”

К. ДРАГУНСКАЯ

“Крышкин”

В. ЗАБАЛУЕВ, А. ЗЕНЗИНОВ

“Случай на станции Кострома-новая”

М. ЗЕЛИНСКАЯ

“Когда ты плачешь”

С. ИВАНОВ

“Дом инженера Лося”

С. КОЗЛОВА

“Не успел сказать...”

Ю. ЛОМОВЦЕВ

“Кабины счастья”

О. МИХАЙЛОВ

“Солнце номер два”

А. ЧЕТВЕРГОВА

“Собачий пир”

М. БАРТЛЕТТ

“Любовь, любовь, любовь...”

Д. ЛОЭР

“Синяя Борода — надежда женщин”

Из литературного наследия

Б. БРЕХТ

“Мероприятие”

Т. УИЛЬЯМС

“Я восстаю из пламени, рыдающий Феникс”, “Тень Чехова”

Драматургия

Современная

2•2013

2
апрель-июнь
2013

Драматургия



Современная

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

2
апрель–июнь
2013

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>	
<i>К. Драгунская</i>	3
<i>С. Лобозеров</i>	15
<i>Ю. Ломовцев</i>	37
<i>П. Бородина</i>	59
<i>М. Зелинская</i>	70
<i>А. Четвергова</i>	85
<i>О. Михайлов</i>	98
<i>С. Иванов</i>	103
<i>В. Забалуев,</i>	
<i>А. Зензинов</i>	108
<i>С. Козлова</i>	111
<i>С. Головецкий</i>	117
<i>М. Бартлетт</i>	127
<i>Д. Лоэр</i>	155
170—184	
<i>О. Дрейфельд</i>	185
<i>В. Коломак</i>	189
<i>Т. Слободзянек</i>	192
<i>Т. Хакимов</i>	198
<i>Ю. Савиковская</i>	203
<i>Е. Соколинский</i>	208
<i>П. Богданова</i>	213
<i>С. Лавлинский и др.</i>	218
<i>Критика. Теория</i>	
В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, П. Богдановой, О. Булгаковой, С. Лебедева, В. Москвитина, О. Фукс, В. Шегансина)	
Россия — Польша...	
“В новой драматургии...” (интервью П. Богдановой)	
“Автор — важнейшая фигура...” (интервью С. Новиковой)	
Режиссерское прочтение...	
“Друзья мои...”	
Старшой	
Женская пьеса...	
Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков (продолжение)	
<i>История. Библиография</i>	
Мероприятия	
“Я восстаю из пламени...”, “Тень Чехова”	
Комедия обольщения (окончание)	
<i>Хроника. Информация</i>	
35, 57, 169	

На обложке. Баварский государственный драматический театр в Мюнхене
(к публикации на с. 155).

2-я стр. обл. А. Соколов и О. Железняк в спектакле “Пять вечеров” по пьесе
А. Володина в театре “Ленком”. Постановка А. Прикотенко.

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

По-настоящему о настоящем

Все, кто застал литературный дебют Ксении Драгунской, помнят необычайно радостное чувство: вот же пришел, наконец, счастливый, жизнерадостный и гармоничный человек! “Светлый человечек”, как любят с некоторым характерным горловым бульканьем умиленно говорить немолодые благотворители, библиотекари и педагоги. Но в Драгунской как раз не было ничего фальшивого и лицемерного: она была неподдельно весела и счастлива, иногда глумлива, всегда остроумна, и все, за что она бралась, будь то абсурдистские молодежные пьесы или школьные рассказы, или даже самая трудная вещь — детская драматургия, все было так же талантливо и богато, как рассказы ее брата и отца. На детях талантливых детских писателей природа вообще никогда не отдыхает — видимо, потому, что талантливый детский писатель занят слишком трудным делом и у него не хватает времени мучить и портить своих детей, вследствие чего из них вырастают Ксения Викторовны и Денисы Викторовичи Драгунские, Никиты и Андреи Сергеевичи Михалковы, Лидии Корнеевны и Николаи Корнеевичи Чуковские и т. д.

Потом с Драгунской что-то случилось, или она вдруг просто разрешила себе наконец писать то, что она думает о человечестве. Автор, написавший “Яблочного вора” и “Ощущение бороды”, написал довольно жестокий роман о собственном отрочестве “Заблуждение велосипеда” и несколько столь мрачных, издевательских и точных пьес, что было даже непонятно — после них огорчаться или восторгаться. Восторгаться следовало потому, что все тайные мысли, определения и диагнозы, в которых мы себе боимся признаваться, тут звучали вслух. Две лучшие пьесы поздней Драгунской — хотя какая там поздняя, она же еще по всем меркам молодая — назывались “Истребление” и “Пробка”. Если продолжать ее манеру называть собственные вещи — они как раз про ощущение истребления, когда ты ясно понимаешь, что тебя тут больше не надо, и ощущение пробки — когда тебе еще понятней, что движения нет и не будет. Разве что в сторону истребления. Это была, конечно, прежняя Драгунская — с ее ни на что не похожей манерой ставить привычные слова под непривычным углом, с ее рыжестью, с ее врожденной легкостью и гармонией, но теперь все это так грустно и странно себя чувствовало, что как-то даже становилось страшно за окружающую действительность.

Новая пьеса — а по мне, так и повесть в драматической форме, — которую Драгунская сейчас публикует, посвящена самой любимой нынче теме. Она о той настоящей России, которой якобы не знают и которую будто бы презирают обитатели Садового кольца. Она о провинции, о настоящей большой любви маленьких людей и о беспрерывной заготовке домашних консервов. Читатель сам сейчас прочтет, пересказывать ему этот упоительный текст нет смысла, хочу лишь заметить, что Драгунская сегодня — последний, может быть, писатель, которого можно читать для удовольствия. Есть еще двое, которые умеют писать увлекательно и точно, — Петрушевская и Денис Драгунский, но Дениса мы тут хвалить не можем, поскольку он родственник, а после Петрушевской жить не хочется. Новая пьеса Драгунской, на мой взгляд, прекрасна именно тем, что в ней примиряются счастье и богатство ее ранних сочинений с мрачностью и безысходностью поздних. То есть она наконец нашла, на что можно опираться в мире истребления и пробки. Скажу странное: это первая взрослая пьеса Драгунской. Были у нее сочинения эпохи счастливого (хотя и непростого, как видно по роману) детства. Потом были сочинения эпохи мрачного отрочества и сердитой юности. И как-то незаметно для всех нас она вступила в трезвую и ясную зрелость, в которой ей, я так думаю, наконец-то стало года двадцать четыре — превосходный возраст для писателя.

Дмитрий Быков

Печальная комедия

В уже давние советские времена Министерство культуры было организацией влиятельной и богатой. Глупостей оно творило много, выполняло прежде всего функции цензурные и честным драматургам попортило немало крови. Но помнится оно не только этим, хорошего тоже хватало.

А лучшие, наверное, были регулярные семинары молодых драматургов.

Выглядели они так. Со всей страны литераторы, всей своей юной душой привязанные к театру, присыпали пьесы, иногда почти законченные, а иногда существующие лишь в замысле, как заявки. В театральном ведомстве Министерства отбирали из авторов самых интересных. А потом на двадцать четыре дня посыпали ребят в один из писательских Домов творчества драбатывать то, что с некоторой долей условности можно было назвать произведениями. В этом сложном, подчас муторном деле начинающим помогали уже состоявшиеся коллеги.

Если учесть, что Дома творчества строились в местах тихих, красивых, случалось, даже экзотических (в лесном Подмосковье, в Пицунде, на Рижском взморье, в Крыму), ясно, что полезное на этих учебных мероприятиях весьма удачно совмещалось с приятным. А самым полезным было вот что: почти на месяц собирались вместе два-три десятка одаренных, думающих, просто талантливых молодых людей, они читали друг друга, хвалили, ругали, спорили, и в этом творческом кotle заваривались идеи, сюжеты и образы, которых иногда хватало лет на десять вперед. А дружба оказывалась еще долговечней.

Мне довелось на подобных семинарах побывать и рядовым участником, и руководителем.

Хорошо помню семинар в Малеевке, который возглавлял замечательный драматург и прекрасный человек Вадим Николаевич Коростылев. А помогал ему я.

Там я и увидел впервые Степу Лобозерова.

Выглядел он для “инженера человеческих душ” странно. Угрюмый, закомплексованный, сугубо провинциального вида, он сильно отличался от бойких столичных ребят. Приехал издалека, из Бурятии, происходил из староверской семьи, почти все время молчал и в дискуссиях не участвовал. Честно скажу, ничего хорошего от него я не ждал.

Степа дал мне одноактную пьесу, которая, вопреки моим ожиданиям, оказалась уморительной комедией. Я, обрадовавшись, автора радостно похвалил. Он, даже не улыбнувшись, с обычной своей мрачностью и невolkостью попросил прочесть еще одну пьесу. Эта “еще одна” оказалась блестящей комедией “Маленький спектакль на лоне природы”, поставленной позже во многих театрах¹. Я тут же передал ее Коростылеву, и мы решили, что этой пьесы достаточно, чтобы оправдать весь семинар.

Потом Лобозеров стал присыпать мне новые пьесы, и все они подтверждали: в драматургию пришел новый яркий писатель, настоящий мастер, работающий в очень дефицитном жанре народной комедии. Театры их буквально расхватывали.

Лобозеров — драматург, что называется, от Бога: все характеры у него живые, узнаваемые, а диалог такой, что слова не выкинешь и не вставишь. Мне случалось делать ему замечания, давать советы, но поправить текст было невозможно. Затрудняюсь сказать, кто из современных писателей знает и чувствует деревню так, как он.

Пьеса, которую сейчас печатает журнал (кажется, восьмой по счету), тоже комедия — но печальная. Пять персонажей, все хорошие люди. Да что поделаешь, если двое заслуженных старателей все остreee чувствуют, что время их ушло и с каждым днем слабеют привязки к жизни. В пьесе Лобозерова много воздуха, актерам будет легко дышать. И, пожалуй, только от режиссера будет зависеть, как аудитория среагирует на финал необычной комедии: засмеется, заплачет или задумчиво промолчит.

Леонид Жуховицкий

¹ “Современная драматургия”, № 4, 1983 г. (Ред.)

Информация



Хроника

Проект “Баденвайлер” — это международный конкурс драматургии для авторов, пишущих по-русски, но проживающих за пределами России.

Конкурс возник в 2009 году по инициативе

Владислава Граковского — драматурга, режиссера и актера, который в настоящее время живет в Германии.

Работы принимались в течение полугода лет, и в 2010 году были объявлены сначала лонг-, потом шорт-лист и в конечном итоге была опубликована информация о победителях “Баденвайлера”.

Вернее, именно на этом первом конкурсе обошлось без победителя — первую премию жюри (в работе которого принимали участие режиссер Роман Козак и театральный критик Григорий Заславский) решило не присуждать никому (хотя было рассмотрено 109 пьес

Шире круг!

79 авторов).

Тем не менее, лидеры проекта 2010 года — пьесы Николая Рудковского (Белоруссия) “Дождь до премьеры”¹, Сергея Руббе (Германия) “Жульетта”² и Алексея Егорова (США) “Королева” — оказались на подмостках театров, так же, как и пьесы Михаила Хейфеца (Израиль) и Алексея Шербака (Латвия), хотя и не те, что победили в конкурсе.

В 2012 году конкурс прошел во второй раз, и количество участников возросло до 96 авторов, которые прислали 123 пьесы (следует упомянуть, что на этот раз в конкурсе были образованы две номинации: “Пьесы” и “Пьесы для детского театра”).

В конкурсе 2012 года, по мнению жюри (на этот раз в нем среди прочих работали режиссеры Алексей Попогребской и Андрей Любимов), практически единогласно

победила пьеса украинского автора Анны Березы “Зеленое озеро. Красная вода”.

В числе призеров пьесы Ильи Члаки и Яна Лакмута (Германия), Керен Климовски (Израиль — Швеция), Олега Михайлова (Украина). В детском конкурсе победила сказка Александра Углова (США).

Кульминацией конкурса являются сценические чтения-презентации работ авторов. В Москве их проводит Кабинет драматурги Союза театральных деятелей РФ во главе с его заведующей Ольгой Новиковой. В 2010 году презентация конкурса проходила в ТЦ “На Страстном”, в 2012-м — в театре “АнАРТе”.

В Штутгарте чтения пьес проводят объединение “Stuttgarter Readers” и Театральная группа Владислава Граковского.

С мая 2013 года начнется третий “Баденвайлер”, финальная часть которого пройдет в 2014 году.

Наш корр.

Недавно на очень недурной премьере команды независимого продюсера Александра Постникова (по “Привинциальному анекдотам” А. Вамилова) с не меньшим интересом, чем за прекрасно работающими актерами, наблюдал за публикой. Кто они, все эти люди, почти до отказа заполнившие огромный зрительный зал? Возраст примерно от тридцати до сорока пяти. Очень пожилых почти нет. Старшеклассников и студентов тоже мало. По одежде и манерам — явно успешные современные люди разных профессий. В основном, конечно, “белые воротнички”. Но и не тот “офисный plankton” и “сетевые хомячки”, которых нынешнее общественное сознание и СМИ эмпирически выделяют и описывают как особые социальные группы и слои... Аудитория на спектакле у Постникова, явный продукт нашего времени, очень вдумчиво, сочувственно и заинтересованно реагировала на вамиловский текст — хотя его

Мы и наши зрители

реалии явно лежат в прошлом. Причем эти зрители очень не похожи на тех, кто обычно собирается в залах больших репертуарных стационарных российских театров...

А вот на некоторых постановках в театре “Школа современной пьесы” наблюдал как раз “офисную публику”. Она обычно собирается на тех постановках, которые по каким-либо причинам, часто совершенно случайным и неизвестным, сделались модными, стали “трендами”. Внешне эти люди очень приличны, они без проблем осваивают упаковку себя в “лексы” и “мерседесы”, в обувь и одежду от Гуччи или Армани... или в то, что удачно имитирует эти лейблы, но во время спектакля, особенно если он построен на интерактивном общении с публикой, из этой публики вылезает такая дремучесть, такая глухота

к сколько-нибудь приятным социокультурным ассоциациям (я уже не говорю о духовных)... Из этой публики к актеру, даже возрастному и звездному, могут обратиться: “Эй ты!..”

А вот аудитория маленьких, “авангардно ориентированных” подвалных театриков. Нередко кажется, что само ощущение того, что “нас тут мало” и “мы почти в сарае, а не в этом гlamурном академическом официозе!” — только “особенное” и “антитезное” самоощущение приводит этих людей в полуподвалные закутки.

А сколько раз наблюдалось удивительное явление, когда какой-то театр вводит в спектакль очень популярную “звезду”, причем экранную, телевизионную или эстрадно-концертную. Зал наполняет публика, которую обычно не встретишь в стенах театра. Она бурно реагирует просто на появление своего “звездного кумира”.

Окончание на стр. 57

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

² Там же. № 2, 2010 г.

Театр проверяется молодостью

С Юрием Ломовцевым мы знакомы давно. В 2008 году я поставил спектакль по его пьесе “Летний сад” в студенческом театре СПбГУ. Этот спектакль всколыхнул “Университетскую драму” (так раньше назывался этот театр-студия) и стал для театра одним из программных. Несколько поколений актеров встретилось на сцене, играя несколько поколений персонажей в лирическом повествовании о жизни страны и нашего города (Ленинграда Петербурговича).

Затем последовала постановка удивительной притчи “Le Chapiteau (Мартышка)¹”, интереснейшей пьесы с развивающейся сценической судьбой. И опять мастерски закрученный сюжет, добрый юмор и глубина смыслов. И снова оглушительный успех у молодежи, жаркие дебаты после спектакля — о судьбе, о переселении душ, о любви, которая “разлита в мире”.

Молодость жадна до знаний. И молодых легко соблазнить некой “сопричастностью”, особенно сейчас, когда базовое образование дает не выверенная школьная метода, а Википедия + ТВ, когда искусство подменяется разного вида “артами”. Но молодых с их необузданной жаждой правды и справедливости трудно обвести вокруг пальца, они на генетическом уровне отличают заумную фальшивку от истины чувств, слашавость от доброты, а жалость от сострадания. Пьесы Ломовцева, о которых я говорил, прошли проверку молодостью.

Мне ненавистна современная мода писать “тексты” для театра. Для театра пишутся пьесы! А “тексты” — это от непонимания природы театрального действия, от неумения и лени, от недостатка образования и напористого тщеславия. Когда и как эта “модная болезнь” в виде “текстов” и “проектов” пробралась в театр, всем известно, но многими, к сожалению, это принято и освоено, но вот Юрия Ломовцева, к счастью, эта болезнь обошла стороной — сильный иммунитет.

У меня в руках его новая пьеса “Кабины счастья”. Чтение пьесы — занятие интимное, первое знакомство должно происходить без посредников, посему не стану пересказывать содержание и подробно говорить о своем впечатлении. Умный и добрый читатель не нуждается в чужом предвосхищении — у него свой взгляд, свои пристрастия и свой опыт, порой более значительный и интересный, чем потуги современной театральной “корпорации”, которая то с детской гордостью объясняет нам Шекспира и Мольера, то делает потрясающие открытия, что дважды два четыре, а земля круглая. А русская драматургия — и классическая, и современная — примечательна глубиной правды, глубиной социально-философских смыслов. Ее герои — наши родственные души. Они сомневаются, страдают, мечтают, боятся, предают, а иногда просто болтают чепуху. Они наши, они живые. Даже если это “львы, орлы и куропатки”. И герои Ломовцева близки нам и узнаваемы, хотя в его пьесах помимо обычных людей встречаются мартышки, царицы, ангелы... Или феи, как в “Кабинах счастья”: Фея Сирень (вероятно, правнучка той самой, из “Спящей красавицы”) и Фея Шлакоблок (прямо от “Ивана Денисовича”). Они, как и положено феям, чудесным образом остраниют течение пьесы, погружая зрителя в переосмысление театрального действия. Замечу, что с “театральностью” у автора все в порядке. Тут вам и дивертины, и массовки, и чудеса, и монологи, и целый парад аттракционов, которые через яркость сценической формы приоткрывают суть нашей теперешней жизни — одиночество. Нас провоцируют существовать без любви.

Любовь — неотъемлемый персонаж всех пьес Ю. Л., этакая третья сила, как рок в античной трагедии, как первый приз в голливудских кинофильмах, как острые тоска у Лорки и сладкая боль у Чехова. И в каждой пьесе Ю. Л. любовь всегда рядом, “разлита” в мире. Она удивительным образом действует: требует полного доверия к себе, а если уходит, то всегда оставляет визитку с адресом. Тому же, кто мечтает заказать себе другую жизнь, прямой путь в кабину “приема заказов”. Как в приемную Гудвина, великого и ужасного. Тем более что кабины такие уже существуют. Пока только в пьесе. Но чем не шутят в эпоху нанотехнологий...

Николай Шнейдер

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2002 г.

Информация



Окончание. Начало на стр. 35

Хроника

И растерянно замолкает, когда он уходит со сцены — или даже когда участвует с другими артистами в перипетиях сюжета. Извивы и изыски сценографии и фантазии постановщика тут бессильны: почитатели кумирни никак не могут “въехать” в то, что происходит на сцене, им просто непонятен характер, язык и смысл театрального действия...

Не раз слышал от актера и продюсера Юрия Ваксмана (организатора “Камерного театра под руководством В. Воронцова” в Ярославле): “Делаем спектакли для зрителей среднего возраста, а после нескольких показов обнаруживаем, что в зале все больше и больше молодежи!”

Небольшие, но устойчиво и успешно работающие муниципальные театры, например, такие как “АпАрте” А. Любимова, “Театральный особнякЪ” Л. Краснова, “Театр на Перовской” К. Панченко и ряд других, нередко организуют на своих площадках (или принимают у себя) клубные или разнообразные творческие социокультурные программы. Собственно, потому многие из этих театров и получают поддержку своих муниципий, местной власти. И заметно, что чаще всего зрительские аудитории на таких программах и мероприятиях не совпадают с публикой на спектаклях этих же театров. Хотя чаще всего тема-

тически эти “параллельные программы” совпадают с основной работой театров — с их постановками (а то и впрямую продолжают и по-своему развивают заявленные в спектаклях темы, цели и идеи).

Времена меняются, и с ними меняется публика. Это банальность. Но это очень жестокая банальность. “Мы отвечаем на вызовы времени!” Мы меняем время и жизнь. И переменяем с ними себя. И вдруг обнаруживаем, что по-другому стали взаимодействовать с собственным досугом, с собственным свободным временем, со своими развлечениями, со своим саморазвитием...

Банальность, всегдашая и во все времена существующая банальная данность! Но почему-то она как приход снежной зимы каждый раз при перемене в сознании социума — в нашем сознании! — неожиданно бьет нас по голове... Московский областной драматический театр им. А. Островского, успешно работающий и на основной большой сцене, и на выездах в Подмосковье, и на гастролях в России и за рубежом, как и многие подобные театры, сейчас задумался о том, каков должен быть репертуар в ближайшие сезоны, каких приглашать режиссеров и в какой манере ставить и играть спектакли. Потому что явно чувствуется: закончился какой-то этап в духовном самосознании общества, аудитория и взрослых, и детских спектаклей явно меняется. Кто они, эти нынешние и будущие зрители?

Все, что описано выше (и многие-многие другие “зрительские ситуации”), не есть следствия ошибок или заблуждений худруков, директоров и главных режиссеров, продюсеров-постановщиков и продюсеров-прокатчиков.

Все это на самом деле свидетельствует именно о масштабных переменах в обществе и потенциальных зрительских сообществах. Появилось много новых социальных субслоев и групп. Их социальное поведение, “развлекательные” и “духовные” потребности и предпочтения неизвестны организациям, создателям и прокатчикам сценических зрелищ. Изменилось и многое в социокультурном поведении привычных зрительских групп. Многие из них уменьшились. Другие вообще исчезают.

Я уже опускаю влияние вездесущих электронных средств общества и информирования. Они все больше завлекают и возможностями иных развлечений и проведения досуга. Не среди пожилых (“пришибленных” после работы к телевизору), а среди молодых и юных все больше тех, кто ничего не читает, никуда не ходит ничего смотреть, но кукует у монитора или над экранчиком своего планшетника или смартфона.

Словом, вот я к чему: явно возникает потребность проведения масштабных (не эмпирических и разово-стихийно-случайных) исследований публики. Кто это возьмет на себя? Кто профинансирует? Кто консолидирует и обнародует это новое знание?

В. Б.

Как же быть с текстом?

зы проходят в “Театральном особняке”) нередко в зрительской дискуссии возникает вопрос: насколько режиссер и его команда бережно отнеслись к тексту? А в рамках экспериментальной лаборатории “Игры в театр” показ пьесы “Счастье” Людмилы Разумовской так и был обозначен: “Художественная версия Екатерины

Костровой и Ильи Подчезерцева”. Итогом первого года деятельности лаборатории М. Егорова в московском драматическом “Театре на Перовской” стала его же постановка “Морокъ” по пьесе А. Брызгалова. И тут не обошлось без “боданий” с текстом. “Основная цель лаборатории — создать творческое пространство и все необходимые условия, чтобы молодые режиссеры имели возможность воплотить в жизнь свои

Окончание на стр. 169

Наблюдение за все большим числом читок и экспресс-показов новых российских и зарубежных пьес показывает: эти читки не только предъявляют новые тексты публике и специалистам, но и демонстрируют никуда не канувшую проблему взаимоотношения режиссерского восприятия текста и сутью и целностью самого этого текста.

В режиссерской программе “Система ограничений. Право на опыт” Михаила Егорова (ее пока-

“Действующие лица-2012/13”

Женское лицо

Всероссийский драматургический конкурс “Действующие лица” как и всякий открытый конкурс интересен не только появлением выдающихся пьес, открытием молодых талантливых драматургов или знакомством с новыми аспектами творчества маститых писателей.

Множественность поступающих на рассмотрение текстов (в разные годы от 250 до 500, в нынешнем 316) позволяет считывать актуальные тенденции как в литературном, так и в широком социокультурном контексте. “ДЛ” — некий срез социальной психологии, который тем более объективен, чем менее талантливо написано произведение. Парадокс? Нисколько. Невозможно построить модель жизни петербуржцев XIX века по романам Достоевского: созданный им мир отражает эпоху через сознание гения, то есть в крайне субъективном варианте. По романам Крестовского — уже лучше. А по очеркам рядового журналиста “Северной пчелы” — вообще замечательно. Потому что печать авторского сознания в этих очерках незначительна.

Вот и сегодня в потоке текстов, зачастую графоманских, иногда просто заурядных, можно считать знаки времени. И понять характерные особенности современного искусства. Пожалуй, главная его черта — интертекстуальность, вот уже лет пятьдесят являющаяся ключевым термином для понимания постмодернистской литературы. Сегодня в ситуации постпостмодернизма она становится общим местом. Чуть ли не любая пьеса — некий “палимпсест” (картинка, написанная на папирусе после стирания многочисленных предыдущих). Только сегодняшние авторы принципиально не стирают предыдущий “текст”, на модели которого они пытаются рассказать нам о реалиях нашего времени. Есть авторы “девственные”: они игнорируют XX век и ваяют свои сочинения на структурах А.Н. Островского, А.П. Чехова и даже “Вильяма нашего Шекспира”. Есть “классики”, предпочитающие советские модели Евгения Шварца, Александра Володина или Александра Вампилова. О таких, кстати, один известный современный драматург сказал: “Когда я читаю в первой ремарке: загородный дом, посреди стол, над ним — абажур, я сразу закрываю такую пьесу”. Есть “продвинутые” — ориентирующиеся на “новую драму”, Николая Коляду, реже на хорошую современную литературу типа Виктора Пелевина или Владимира Сорокина, что трудно: требует слишком высокого интеллекта. И, наконец, есть просто авторы. Конечно, и они не вполне свободны от этой чертовой “интертекстуальности” (ее уже никто не может избежать ни в одном виде искусства — ни в живописи, ни в кино, ни в театре, ни в музыке), но благодаря таланту, интуиции, интеллекту исхитряются создать некие новые тексты, несущие современный и в то же время трогающий душу мессидж. Этим авторам действительно есть что сказать. Их действительно что-то волнует. Они на самом деле хотят с нами чем-то поделиться. И у них получается.

Пьесы, выбранные “Современной драматургией” для публикации, написаны молодыми авторами-женщинами, впервые печатающимися в журнале. Все они вошли в лонг-лист конкурса, две — в шорт. Пьеса Полины Бородиной “Здесь живет Нина” — высокий старт 22-летнего драматурга из Екатеринбурга. Редкий случай, когда в пьесе удалось проследить драматическую эволюцию личности главной героини. Причем сделать это на лексическом уровне, что вообще не характерно для большинства авторов, не удосуживающихся выстроить индивидуальную лексическую партитуру для каждого персонажа. Пьеса Бородиной вошла в тройку лучших пьес конкурса — это, безусловно, серьезный аванс молодому автору.

Ростовчанке Марье Зелинской, автору пьесы “Как я попал в дом, где лечат людей”¹, 24 года. Ее работа — пример отличной литературы. Пьеса ли это? Да, но такая, которую, скорее всего, невозможно или очень трудно поставить. Герои — тяжелобольные маленькие дети. Но не стоит думать, что это всего лишь спекуляция на теме, которая стопроцентно “выбивает слезу”. Будет интересно проследить за дальнейшими работами драматурга — сумеет ли она удержаться на той планке, которую заявила?

Анжелика Четвергова представила на конкурс пьесу “Собачий пир”, оставшуюся за пределами шорт-листа. Что и понятно: пьеса несет на себе явный отпечаток той самой интертекстуальности, причем не только по форме, но и по сюжету. Это довольно типичная “новая драма”, написанная ученицей Николая Коляды, со всеми вытекающими: жесткость лексики, “чернушность” сюжета, нарочитое отстранение автора от оценки происходящего.

Разумеется, журнальная публикация не исчерпывает палитру конкурса. Читайте остальные пьесы шорт-листа на сайте protagonist.ru

Екатерина Кретова

¹ Публикуется в журнальной редакции под названием “Когда ты плачешь”. Две другие пьесы также доработаны авторами по нашим предложениям и советам. (Ред.)

Из жизни замечательных людей

Первый международный литературный Волошинский конкурс был проведен в 2003 году, когда в Коктебеле отмечалось 100-летие со дня рождения М.А. Волошина.

Сначала на конкурс принимались только стихотворения, посвященные Крыму и самому поэту, воспевавшему киммерийские земли. Затем добавились малая проза, очерки, публицистика, художественный перевод, видеопоэзия. В 2007 году были сформулированы основные жанровые номинации конкурса — поэтические, прозаические и литературно-критические. Два года назад международная драматургическая программа “Премьера PRO” учредила специальную драматургическую номинацию, пригласив к участию всех авторов, независимо от возраста, места жительства, опыта и профессионального образования. На конкурс принимались короткие пьесы (3—7 страниц) на заданную тему.

В 2011 году тема драматургической номинации была сформулирована как “Давление времени: мини-пьесы о человеке и эпохе, о том, как человек влияет на время, а время — на человека”. В 2012-м организаторы решили создать свою версию книжной серии “ЖЗЛ” — авторам было предложено поработать в жанре жизнеописания и сделать героями своих драматургических новелл “замечательных людей”, чья жизнь посвящена художественному творчеству. Это могла быть вся биография или один эпизод из жизни, событие, случившееся на самом деле или вымыщенное, исторический факт или легенда. На конкурс поступило около 100 пьес. Большинство драматургов выбрало для исследования своих собратьев по перу, а некоторые и вовсе пошли по пути создания автобиографий. Самым востребованным персонажем оказался Антон Павлович Чехов, немного обогнав в этом “рейтинге” Пушкина. Хрестоматийный XIX век иллюстрировался “портретами” Жуковского, Баратынского, Дельвига, Лермонтова и Белинского. Галерея XX века получилась гораздо более разнообразной, показав историю литературы от Серебряного века до современности: в конкурсной антологии собрались Максим Горький, Цветаева, Мандельштам, Волошин, Гумилев, Ходасевич, Черубина де Габриак, Чарская, Воровский, Хармс, Алексей Толстой, Бродский, Довлатов, Солженицын, Шукшин, Высоцкий. Не остались без внимания и наши современники — Николай Коляда, Нина Садур, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин. Мир музыки представляли Чайковский, Мусоргский, Джон Леннон, Майкл Джексон и Курт Кобейн. Среди художников явное предпочтение оказывалось Ван Гогу и Даля, хотя и встречались пьесы, посвященные Леонардо да Винчи, Микеланджело, Серову и Васнецову. Так же разнообразны были и выбранные жанры — документальное исследование, историческое фэнтези, мелодрама, детектив и даже гиньоль.

В состав жюри драматургической номинации в 2012 году вошли драматурги Максим Курочкин, Елена Исаева, Александр Железцов, Виктория Доценко, ставшая лауреатом конкурса в 2011 году, режиссер и актриса Валерия Приходченко, а также председатель оргкомитета международного литературного Волошинского конкурса Андрей Коровин и арт-директор международной драматургической программы “Премьера PRO” Светлана Кочерина. Они читали и оценивали пьесы, не зная фамилий авторов — все произведения регистрировались на конкурсе только под номерами. В итоге в шорт-лист номинации “ЖЗЛ” вошли четырнадцать пьес, все они так интересны, разно- и своеобразны, что их стоит перечислить: короткая драма Василия Лозы о епископе и хирурге В.Ф. Войно-Ясенецком “Допрос святителя Луки”; сценки из жизни уездного врача “Доктор Че” Юлии Ионушайте; сценарий Дарьи Бирюковой по мотивам биографии Уолта Диснея “Первая сделка”; драма Константина Соловьевенко о “русском следе” в судьбе шотландского поэта “Я так Бёрнса люблю”; сразу две пьесы Олега Михайлова — ироническая фантазия о встрече Лермонтова и Белинского “Солнце номер два” и миниатюра к 300-летию картины Антуана Ватто “Девушка в полосатом платье”.

том платье”; фантастический эпизод из жизни Алексея Толстого, сочиненный Сергеем Ивановым, — “Дом инженера Лося”; пьеса “для чтения на веранде” “Цыпочка” Елены Шахновской, придумавшей встречу “дамской” писательницы Лидии Чарской и непримиримого критика Вацлава Воровского; правдивая история о недавних событиях “И... как Абай” Александра Крастошевского; три страшных вечера из жизни Мэри Шелли — “Мэри и существо” Анастасии Самойловой; “Случай на станции Кострома-новая”, будто бы произошедший с Александром Солженицыным, в изложении Владимира Забалуева и Алексея Зензинова; “Не успел сказать” — неудавшееся интервью Трумена Капоте, записанное Семеном Кировым; фантасмагорическая стилизация Варфоломея Пастушкина “Рецепт Сорокина” и пьеса Александра Монвиж-Монтвида “Дарственная” о последних минутах жизни М.П. Мусоргского.

Итоги номинации подводились в Коктебеле, куда на X международный научно-творческий симпозиум “Волошинский сентябрь” съехались финалисты конкурса — поэты, прозаики, переводчики, драматурги. В течение недели пьесы обсуждались в Открытой творческой мастерской по драматургии, итогом работы которой стала театрализованная читка наиболее интересных драматургических новелл. Лауреатом конкурса стал Олег Михайлов с пьесой “Солнце номер два”, которая могла бы стать просто анекдотом с переодеваниями, перевертышами и неузнаваниями. Остроумная, неожиданная, держащая читателя-зрителя в постоянном напряжении и недоумении. Не просто фантазия автора, но, скорее, реконструкция своей собственной, авторской исторической реальности, убедительной и живой.

Светлана Кочерина

Нам приятно отметить успех давнего автора “Современной драматургии” (хотя еще молодого человека), урожденного уральца, жившего в Питере, а теперь перебравшегося на Украину, Олега Михайлова, демонстрирующего явный творческий рост. Минувший год выдался для него удачным: кроме двух миниатюр, отмеченных в Крыму (одна из них публикуется в этом номере), он выступил в журнале (№ 2, 2012) с полнометражной актуальной драмой “Белый шум” и получил за нее премию нашего конкурса “Долг. Честь. Достоинство”.

Для “ворошинского” блока мы выбрали четыре пьесы, все они посвящены деятелям литературы, ни одну нельзя назвать строго биографической, это скорее вольные “фантазии на тему”, и почти все они написаны людьми, уже известными нам и нашему внимательному читателю. Исключение составляет питерский драматург Сергей Иванов, ныне дебютирующий в журнале.

Светлана Козлова, пишущая под мужским псевдонимом Семен Киров, живет в Перми, иногда пишет для нас заметки о культурных событиях в своем городе (там есть о чем писать), а главное, за три года опубликовала здесь ровно столько же пьес (“Похороны его бабушки”, № 4, 2009, “Санитарная норма”, № 2, 2010 и “Орест”, № 1, 2011). В ожидании новых масштабных текстов печатаем ее мини-драму про американца Капоте.

Друзья-соавторы, костромичи, крепко осевшие в Москве, Владимир Забалуев и Алексей Зензинов относятся к числу заметных личностей новодрамовского движения, они трижды появлялись на страницах журнала (имеем в виду только пьесы, не считая нескольких интересных критических статей).

Нас могут упрекнуть: мол, выбираете в основном “своих”. Что поделать, если их пьесы действительно оказались лучшими в шорт-листе конкурса. А во-вторых, “свои” тоже были когда-то неведомыми дебютантами. Заметим, что с более опытных у нас и спрос гораздо выше. Но мы всегда открыты для новых имен, они появляются в каждом номере. Впервые обратившись к Ворошинскому конкурсу, хотим сотрудничать с ним и дальше, чтобы вместе искать талантливых людей для нашей драматургии и яркие тексты для театра.

Редакция

Начало игры

Такое бывает не часто. В огромном ворохе рукописей, приходящих в театр самотеком, вдруг встречается пьеса, способная заинтересовать режиссеров и артистов — музыкальна, написана хорошим языком, есть характеры, интрига, настроение...

Сергей Головецкий — дебютант в драматургии, но он хорошо известен среди кинематографистов как автор культурологических документальных фильмов, которые получили более десятка наград на международных и российских фестивалях, или по телеканалу “Культура”, номинировались на премию ТЭФИ. Их героями были писатели и поэты, актеры и режиссеры...

По первому образованию Сергей архитектор, окончил архитектурный факультет Белорусского политеха. Играя в самодеятельном театре-студии “Колизей”, что-то сочинял, рисовал и, наконец, поняв, что архитектура не его призвание, поступил во ВГИК на факультет режиссеров документального кино, потом работал на киностудиях Москвы и Минска.

Но почему вдруг он, уже состоявшийся человек, успешный сценарист и режиссер, неожиданно решил написать пьесу для драматического театра?

“Это было для меня совершенно непредсказуемо, — говорит Сергей. — Ничего такого я не предполагал и даже потребностей таких в себе вроде не замечал. Но если говорить о “генеалогии” этой пьесы, то началась она давно, когда я делал документальное кино для Белорусского телевидения о солисте оперного театра. Как-то в приватной беседе я сказал dame, главному редактору литдрамы, что мне интересно было бы поработать с артистами. В голове крутились какие-то эскизы, мысли... Она охотно откликнулась: “Пожалуйста, вот у нас рубрика “Премьера”! 15 минут”. Я попросил сценарий, но услышал: “У нас такие гонорары, что приличные люди нам не пишут. Так что уж пишите сами!”

И я стал сочинять историю, которая в первоначальном варианте называлась “Еще раз про развод”. Это был своеобразный индивидуальный психотерапевтический опыт после развода с женой. Документальный жанр берет “чужое”, а здесь был абсолютно свой опыт, личный, только мой. Получилась небольшая история, новелла. Дама прочла и говорит: “Всё! Делайте!” Я отнесся к этому легко, потому что о твоем провале на Белорусском ТВ узнают только те, кого ты предупредил накануне эфира. Поэтому работалось спокойно, безбоязненно. Я нашел хороших актеров, многое постигал в процессе, словом, учился... Пересматривал, например, телефильмы Эфроса, всякий раз изумляясь его мастерству.

Наконец закончил: “Мы сделали это!” Гонорары действительно оказались смехотворными. Помню такой случай: один наш актер так торопился на съемку, что на своем “запорожце” превысил скорость. На штраф ушел весь его гонорар, эквивалентный пятнадцати долларам. А я получил еще меньше, двенадцать...

Оказавшись в Москве, ходил в театры, смотрел, что делают другие. Захотелось сформулировать этот опыт, хотя бы для себя. Уверенности, что это может оказаться интересным еще кому-то, не было. Но сочиняя пьесу, я чувствовал тихое наслаждение оттого, что могу разыграть возможные варианты той жизни, которая уже прошла, и не только за себя, но и за других. Я произносил слова вслух, рисовал все это...

“Это похоже на рассказ героя “Театрального романа” о том, как он писал пьесу для Независимого театра”, — заметила я.

“Наверное. Когда, наконец, закончил, стал показывать друзьям, в основном людям из кино, — продолжал Сергей. — Хотя попадались и из театра. Так эта пьеса докатилась до вас. Попала в профессиональные руки, проделав целый “марафон”!

Интересно бы увидеть, как ее поставят другой человек, что увидит в ней, каких актеров выберет и как они сыграют свои роли. Как сделал бы я, примерно представляю. А вот увидеть глазами постороннего человека, который “присвоит” твои переживания!..”

— “А вы знаете, в какой ужас приходят драматурги, впервые видят свою пьесу на сцене?! Ведь у каждого возникали свои “картинки” в воображении...”

— “Понимаю, это не может совпадать. Здесь соз创чество, проблема “другого”. Но мое любопытство уже преобладает над амбициями. Мне ведь уже не двадцать пять. Я дебютант поздний”.

Лана Гарон



“Все, что тебе нужно...”

Майк Бартлетт (родился в 1980 г) — питец знаменитого в Англии и за ее пределами театра “Ройял Корт”, вот уже более полувека являющегося центром новой драматургии. Публикуемая нами пьеса “Love, Love, Love” названа в Англии лучшей пьесой 2011 года (годом раньше драматург получил премию Оливье за пьесу “Петушок”).

Действие начинается 25 июня 1967 года. Это историческая дата — на британском телевидении состоялась мировая премьера песни “Битлз” *All You Need is Love*¹, подсказавшей название пьесы. Автор рассказывает историю одной семьи, исследуя постепенный рост отчуждения между ее членами, что приводит к окончательному разрыву “отцов и детей”.

События второго акта разворачиваются в марте 1990 года, когда в Лондоне происходят политические беспорядки, третьего — практически в наши дни. Каждый акт имеет значимую музыкальную заставку, характеризующую то или иное время.

Спектакль, поставленный Джеймсом Грива в “Ройял Корт”, вызвал дискуссию в масштабе всей страны. В этих спорах приняли участие не только критики: не все имели возможность увидеть спектакль, но пьесу прочли очень многие. Интернет расширил контингент участников обсуждения не только в численном, но и в возрастном отношении.

Факт возникновения дискуссии говорит о том, что проблемы, поставленные драматургом, задели за живое, как в свое время, в 1956 году, общество взволновала пьеса Джона Осборна “Оглянись во гневе”, также впервые показанная в “Ройял Корт”. В лице героя Осборна Джимми Портера “сердитые молодые люди”, появившиеся вначале на страницах романов, шагнули на сцену. Тогда критик Кеннет Тайнен, также “сердитый молодой человек”, констатировал, что пьеса Осборна получила признание у такого количества людей, которое равно населению Брита-

нии в возрасте от 20 до 30 лет.

Главный герой пьесы Бартлетта лишь отдаленно напоминает героя Осборна. Он мягче, не столь обременен идеями и в конце концов становится конформистом, как и его более политизированная жена. Обзаведясь двумя детьми в эпоху бэби-бума, проявляя о них лишь материальную заботу, они привели детей к моральной катастрофе, хотя самих родителей время не изменило. Самодовольные и самодостаточные, они остались столь же душевно инфантильными, как во времена своей молодости, гордясь своей принадлежностью к поколению 60-х.

Душевно тонкая, ощущившая свое одиночество уже в детстве, их дочь бросает родителям обвинение: “Вы не изменили мир, вы купили его. Приватизировали. Чего вы добились? Ничего, кроме того, чтобы трахаться в любой момент, когда вам взбредет в голову”.

Известный театральный критик Майкл Биллингтон, чья молодость также пришлась на 60-е, отметил удачное соединение в пьесе семейного и эпического начала, видя в ней “обвинительный акт поколению”, но одновременно защищая эпоху, принесшую стране демократические перемены. Звучали мнения, что драматургу стоило бы засесть за изучение эпохи, о которой он по молодости лет не имеет представления. Или же что Бартлетт изобразил тех, чья молодость совпала с правлением Маргарет Тэтчер, определяя их как поколение эгоистов и самовлюбленных нарциссов.

Андрей Вознесенский в одном из эссе назвал 60-е годы “хребтом столетия”. Во всяком случае, это памятный, значимый и для нашей страны период современной истории. Но отношение современной молодежи к этому десятилетию противоречиво во всем мире. Английская пьеса с чисто английскими реалиями, как политическими, так и бытовыми, тем не менее соотносится с проблемами, встающими перед молодыми людьми всего мира, включая Россию.

Галина Коваленко

¹ “Все, что тебе нужно, это любовь”. (Англ.)

Информация



Окончание. Начало на стр. 57

Хроника

театральные фантазии, мечты, не ограничивая себя никакими плановыми или иными показателями”, — говорит худрук “Театра на Перовской” Кирилл Панченко. В “Театре читок” Льва Яковleva некоторые показы сразу строятся режиссерами на основе измененного или усеченного текста. Олег Куксовский, постепенно превращающий в спектакль “Я-сон” (при продюсерской поддержке Алексея Козлова) читку финской пьесы “Малые деньги”, не только скратил текст, но и переработал-изменил финал. В том же “Театре читок” после авторского чтения Игорем Тарасевичем своей пьесы “В ожидании Шалтая-Болтая” из зала прозвучали режиссерские и актерские реплики в том смысле, что эта пьеса может обрести сценическую жизнь после некоторых изменений и доделок в тексте...

Как раз на этой читке и зашел разговор о том, что мы ныне живем в полной мере под действием авторского права: драматурги и прочие авторы, до произведений которых дотянулись вожделения и загребущие руки театральщиков, теперь просто должны проявлять разумную неуступчивость (не переходящую в баранье управство), грамотно составлять договоры с театрами и продюсерами. Однако тут же из зала устами режиссеров же и почему-то примкнувших к ним некоторых авторов было озвучено возражение: все знают, где оказываются авторы, проявившие излишнюю, по мнению продюсеров и руководителей театров, неуступчивость в борьбе за неотчуждение своих авторских прав...

Реплика в сторону: некоторое время назад критик и ответственный по спецпроектам в МХТ им. Чехова Павел Руднев даже опубликовал в “Фейсбуке” темпераментную реплику. В ней он призывал театры и режиссеров все же отнести достаточно серьезно и ответственно к тому, что те-

перь работа с воплощением литературных текстов в сценических версиях протекает в правовом поле, в сфере полнообъемно действующих и в России авторских прав, прав на интеллектуальную собственность. И не надо начинать работу над спектаклем, не вступив в контакт с автором, не заручившись оформленным в договоре авторским разрешением и авторским согласием на изменения в тексте, а также прочими всевозможными авторскими “зане” (если перефразировать Гамлета в одноименной пьесе — когда на корабле он, незадолго до нападения пиратов вскрыв шкатулку, подделяет королевское послание своего дяди Клавдия). И тем более не надо уламывать автора задним числом: дескать, уже почти все до конца отредактировали, и запущена реклама, и продаются билеты, а сколько вложено в костюмы и декорации... автор должен ведь войти в положение!.. И уже планы гастролей составлены, и даже есть приглашение на фестиваль!.. Кстати о фестивалях: при поездке на фестиваль с постановкой по новой пьесе современного автора желательно запастись не только бумагами от пожарного надзора (как обычно), но и соответствующими документами о согласии автора.

Так вот, все это правда и все это надо учитывать, чтобы не быть сухопутными пиратами-ворами. И как один из авторов драматургического журнала, и как специалист, постоянно участвующий в проектах, связанных с освоением новой драматургии, я всецело за то, чтобы авторы не ущемлялись в правах. И даже, пусть с содроганием душевным, понимаю и принимаю такие, например, крайности в жизни и практике европейских сцен: там многие театры делают программку постановки как мини-буклет, в котором помещен полный текст играемой пьесы. Словом, чтобы публика твердо знала: ее не надувают! (Вообще-то, крайними эксцессами правоуприменения является, например, китайский опыт — там “за об-

ман потребителя”, то есть за пение “под фанеру”, теперь, кажется, не просто судят, но чуть ли не приговаривают к казни.) И все же!

Режиссер — свободный художник. И продюсер, придумывающий проект, — свободный художник. И театр — коллективный художник и тоже свободен в своей творческой воле и в ее прихоти. И в режиссуре — из самих глубинных идей “системы”, из опыта разрабатывавших ее возможности и корифеев, и рядовых постановщиков — естественным образом рождается понятие “сочинение спектакля”. Оно касается и узкой сферы “авторского спектакля”, “авторского театра”, и справедливо в самом широком применении к режиссерскому творчеству как таковому.

Как известно, мировой опыт режиссуры в XX веке (в том числе в драматическом театре), и особенно опыт российских режиссеров, показал, насколько содержательными могут быть режиссерские постановочные решения “за текстом”, “поверх текста”, “вне текста” и даже поперец, перпендикулярно и вопреки тексту и без текста как такового.

О противоречиях, которые тут нарезают все остree и которые все же надо как-то творчески преодолеть, свидетельствуют и многие сценические работы “радикальных постановщиков”, и их заявления — в Москве, скажем, Константина Богомолова и руководителя “Театра.doc” и ЦДР, драматурга и режиссера Михаила Угарова, в Питере — Андрея Могучего...

И буквализм в перенесении литературного текста на сцену, пишет перед автором и каждой занятой в его версии пунктуации и орфографии, и полная раскованность и безбашенность в интерпретации текста одинаково могут породить замечательный спектакль. И столь же одинаково — чудовищно скучное и бескрылое зрелище. Истина, понятно, где-то там, посередине. Но где? И каков ее “ужасный и прекрасный” лик?

Наш корр.

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Полые люди

*“Август. Графство Осейдж” Т. Леттса
в Театре им. Вл. Маяковского*

Худрук Маяковки Миндаугас Карбаускис, на этот раз совместно с литовским режиссером Гиртсом Эцисом, снова выпускает премьеру. Это московская премьера пьесы, шесть лет назад покорившей Бродвей, удостоенной Пулитцеровской премии, напечатанной “Современной драматургией” и уже идущей в Новосибирске, Самаре и Челябинске в том же переводе Ольги Буховой, знакомой нашему читателю по нескольким публикациям. Весной был выпущен спектакль в питерском “Ленсовете”. А столичному зрителю драматург до сих пор был известен по “Киллеру Джо”, третий год с успехом играемому на сцене Театра Наций.

Спектакль Карбаускиса и Эциса — пиршество актерских работ (как впрочем, всегда в постановках Карбаускиса). Каждому исполнителю здесь достается персонаж с непростой историей, со своей тайной, собственным “скелетом в шкафу”, который непременно извлекается на свет божий по ходу развития действия, и можно только спорить, чей “скелет” страшнее.

Сюжет насыщен несчастьями настолько, что в тексте остается очень мало места для юмора (даже для черного), поэтому саму пьесу можно без натяжек отнести к жанру трагедии. Трейси Леттс, ровесник и приятель Мартина Мак-Донаха (за рубежом существуют театрально-ведческие исследования творчества обоих этих драматургов в жанре двойного портрета), в данном случае черпает свое вдохновение в стилистике Юджина О’Нила.

В начале истории Беверли Уэстон, глава типичной американской семьи среднего класса (в прошлом известный поэт), покидает собственный дом, в котором прожил со своей женой Виолеттой не один десяток лет. Как выясняется впоследствии, он покончил с собой, утонул. Через несколько дней после исчезновения хозяина в доме собирается его большая семья: сестра Виолетты Мэтти Фэй с мужем Чарли и сыном Малышом Чарли, дочери Беверли и Виолетты — сестры Уэстон, Карен, Иви и Барбара.

Самого Беверли в спектакле нет (в пьесе он присутствует только в самом начале),

есть огромная 3D-проекция изображения его головы на декорацию дома, выполненную практически по размерам настоящего. Дом занимает собой все видимое пространство, оставляя актерам для игры немногим более авансцены. Голова Беверли веет от имени дома; Беверли и есть дом. С его исчезновением рушится жизнь всей семьи, члены которой, как выясняется в ходе дальнейших нeliцеприятных разговоров, практически не испытывают друг к другу никаких родственных чувств. Видеоизображение интерьера комнат также проецируется на декорацию, картинка все время движется, меняется, по-разному расцвечивается — как будто зритель должен увидеть под разным углом зрения все скрытые уголки, все тайны этого старого многострадального дома (то есть этой семьи).

Все три дочери Беверли и Виолетты (каждой из них за сорок) несчастливы в личной жизни. Карен собирается выйти замуж за трижды разведенного типа сомнительных занятий. Иви, которую мать все время называет “чучелом” и пытается то переодеть, то заставить пользоваться косметикой, влюблена в своего двоюродного брата (как потом выясняется, родного) Малыша Чарли. Старшая дочь, по всей видимости, любимица Виолетты, очень на нее похожая характером и поведением, Барбара только что развелась с мужем.

¹ № 1, 2010 г. (под названием “Август в округе Осейдж”).

Из всех сестер только у Барбары есть ребенок — четырнадцатилетняя Джин, самоуваженная девица, покуривающая марихуану (против чего ее отец совершенно не возражает). У Иви, Карен и Малыша Чарли детей нет и, очевидно, не будет. Фактически у семьи нет наследников.

Солируют в актерском ансамбле, несомненно, Евгения Симонова (Виолетта) и Анна Ардова (Барбара). Виолетта появляется на сцене в какой-то растянутой неряшливой кофте, разговаривает с отталкивающей мимикой загруженной таблетками наркоманки (у Виолетты рак горла, однако количество потребляемых ею медикаментов превосходит все мыслимые даже при таком тяжелом недуге масштабы). Симонова играет хозяйку дома в невероятного рыжего цвета коротко остриженном парике, придающем остроты и характерности всему образу. В игре Симоновой много красок, оттенков, нюансов, истерические интонации то и дело сменяются плаксивыми, кокетливая улыбка — искаженной жестокостью гримасой. Поведение Виолетты практически полностью аморально, лишь изредка она пытается изобразить несчастную, всеми покинутую старушку, чаще же всего она не скрывает презрения к окружающим, безразличия к собственным дочерям.

Барбара, пытающаяся на правах старшей сестры взять руководство семьей на себя, не справляется с этой задачей — ей мешает личная катастрофа (развод с мужем, неумение справиться с дочерью). Именно Барбаре в сложившейся ситуации приходится выполнять самые неприятные обязанности: опознать труп утонувшего отца, успокоить мать, организовать обыск в тайниках Виолетты, где та прячет свои таблетки; ей же поручают сообщить Иви, что Малыш Чарли — не двоюродный брат сестер Уэстон, а родной (сын Мэтти Фэй и Беверли). В первом действии Ардова играет напряженную, нервную, донельзя вымотанную скандалами с мужем и дочерью женщину. Ближе к финалу в игре актрисы происходит перелом: ее героиня появляется на сцене в такой же растянутой кофте, как у Виолетты, она так же рассыпает по полу горсти таблеток, как ее мать, и с той же интонацией спрашивает у собеседника о проглоченных таблетках: какая это была по счету?

Единственный нормальный человек в этом сумасшедшем доме — нанятая Беверли перед смертью индеанка (или, как неоднократно подчеркивается в пьесе, коренная

американка) Джоанна (очень тактично и достойно сыгранная Оксаной Киселевой), которая обладает талантом находиться в нужное время в нужном месте, умеет прекрасно готовить и выполнять всю работу по дому, вовремя подоспевает на помощь беспечной обкурившейся Джин, умеет бесшумно исчезать, если в ее присутствии нет необходимости. Джоанна умудряется делать все быстро и вовремя, даже находит время для чтения книги, которую ей посоветовал Беверли — книгу Томаса Элиота (вероятнее всего, это “Полые люди”).

В конце концов все действующие лица этой истории разъезжаются, дом пустеет. Даже Барбара, оставшаяся было присматривать за матерью, покидает родное гнездо, когда выясняются страшные обстоятельства самоубийства отца. Оказалось, что косвенной причиной трагедии послужило попустительство Виолетты, которая могла предотвратить поступок Беверли, просто позвонив мужу в указанный им номер гостиницы, но не пожелала этого сделать, руководствуясь, к ужасу Барбары, обычными материальными соображениями.

Несчастья семьи Уэстон автор экстраполирует на трагическое, по его мнению, состояние современного американского общества. Леттс очевидно считает, что сама идея возникновения этой страны основана на гнилом фундаменте — американцев изначально не интересовало ничего кроме наживы. “Хотела бы я взглянуть на того дурака, которому пришло в голову воткнуть свой флаг в эту раскаленную пустошь”, — говорит Барбара о своей родной Оклахоме, — мы что, индейцев перерезали ради этого?”

“Великое поколение”, к которому любит себя причислять Виолетта, преодолевшее нищету, не смогло сделать своих детей счастливыми. Каждое последующее поколение этой семьи все менее связывают родственные узы. В сердце дома — кабинете хозяина — царит хаос. Первое издание стихов Беверли (вероятно, дорогостоящий раритет) интересует наследников только с точки зрения той суммы, которую они могут выручить от его продажи. Эти люди пьют, немерено увлекаются антидепрессантами (да и любыми таблетками), они не ценят родственных отношений, не рожают детей, они разобщены и несчастливы. Не зря в ответ на рассказ Виолетты о жестоком обращении с ней ее матери Барбара резко отвечает: “А у кого здесь было счастливое детство?”

Америка со всей ее “американской мечтой”, средним классом и семейными ценностями летит здесь в тартарары. А индеанка Джоанна, носящая на шее свою высушеннюю пуповину в амулете в виде черепашки, вероят-

но, дождется, когда эти белые завоеватели окончательно сами себя уничтожат. Ведь, как говорил Беверли словами его любимого поэта Томаса Элиота, “жизнь очень длинна”.

Ольга Булгакова

Американская трагедия

“Ноктюрн” А. Раппа в МТЮЗе

Когда репетировали этот спектакль, театр замирал и сотрудники не имели права покидать свои кабинеты. Собственно, отрепетировать его — как научиться ходить по проволоке: чуть правее наклон — упадешь, пропадешь. Сорвешься на истерику или банальность.

Кама Гинкас вновь облюбовал театральное фойе (первым его спектаклем здесь стал “Золотой петушок”). Никакой четвертой стены. Действие разворачивается внутри п-образно расставленных стульев, практически у ног зрителей. Личное пространство и комфорт почтенной публики растоптаны, брызги майонеза и арбузного сока летят ей на одежду, а главный герой не то что заглядывает в глаза — пригвождает к креслу своим взглядом. Надо собрать всю волю, чтобы выдержать этот взгляд, полный мольбы, пытливого заискивания и какого-то гнева на нас, почему-то оставшихся в нормальной жизни.

“Пятьдесят лет назад я убил свою сестру. Можно сказать по-другому: свою сестру я убил пятнадцать лет назад. Или вот так...”

Парень в джинсах и рубашке (Игорь Гордин), с глазами, больными от вины, вышел, чтобы с треском закрыть крышку рояля, чуть не прищемив пальцы пианисту, вздумавшему поиграть ноктюрн Шопена (за роялем Тихон Хренников, внук и полный тезка своего деда-композитора, с недавнего времени — замуз театра). Шопен действует на парня, как зубная боль: музыка смеет парить над навязчивым кошмаром, в котором он погряз и даже научился смаковать его. А ведь еще совсем недавно много часов и дней послушный мальчик из среднестатистической американской семьи упражнялся за этим роялем — семейной религией (не пропадать же добру). И даже подавал надежды стать неплохим музыкантом.

Все располагало к тому, чтобы в нем созрел бунтарь — гипсокартонные стены их одноэтажного безликого дома, “гипсокартонные” отношения в их правильной семье. Разве что ненавистный рояль и был настоящий. Но парня обогнала младшая сестренка (Алена Стебунова) — и не просто обогнала, а поступила

куда радикальнее: осознав ужас взросления, отказалась от жизни вообще. Но сделала это по-девчачьи эффектно, сиганув на своих роликах прямо под колеса машины, на которой брат ехал с подработки летним беззаботным вечером — естественно, превысив скорость. Гоняя между роялем и стульями, актриса успевает сыграть этот мелкий, но дерзкий ад несозревшей души всеобщей любимицы.

Надо ли говорить, что эта роковая секунда стала самой главной в жизни героя. Отпечатанная в самых ярких подробностях, растигнувшаяся на всю его жизнь, сюрреалистически достоверная: чего стоит подробное описание платыща, носочков, покусанных комарами локтей и — отдельно лежащей через дорогу головы, которую он поднял и понес.

Надо ли говорить, что эта секунда разметала в прах всю семью. Отца (Андрей Бронников), поднявшего пистолет на сына-убийцу. Мать (Оксана Лагутина), пытавшуюся уберечь хотя бы оставшегося ребенка, — самая благоразумная из всех заплатила за трагедию безумием. Сына, уехавшего в Нью-Йорк, чтобы стать там продавцом в книжном магазине, прославленным автором одной книги (в которой, понятное дело, брат нечаянно убивает сестру) и полным импотентом. Быстрее всех отмучился отец — рак и полное примирение со знаменитым сыном, с которым он успел увидеться за день до смерти.

Если заглянуть в биографию Адама Раппа хоть в той же Википедии, мы найдем и мать, умершую от рака, и часто повторяющуюся сюжетную канву — герой со Среднего Запада сбегает в Нью-Йорк после какой-нибудь жизненной коллизии. Ужас обыденности

разукрашен цветистыми фразами и языковой игрой (перевод Джона Фридмана, активно наводящего мосты между российской и американской драматургией, литературная адаптация Максима Курочкина). Автор, а вслед за ним и режиссер точно пытаются поспорить с устоявшимися трендами, когда оторванная голова может быть только элементом черного юмора (прекрасный образец которого, кстати, представлен тут же, в тюзовском спектакле “Лейтенант с острова Инишмор” по пьесе М. Мак-Донаха¹). А жанр трагедии списан со счетов — масштаб, дескать, измельчал, да и про катарсис даже говорить как-то неприлично.

Режиссер отнесся к материалу предельно серьезно. По привычке разложил на голоса монолог главного героя, но решительно отказался от спасительной отдушиной юмора, от вечной пары коверных — этаких собирательных шекспировских могильщиков, сбивающих пафос во многих его трагедиях, будь

то “Дама с собачкой”, “Записки сумасшедшего”, “Шуты Шекспировы” или “Роберто Зукко². Лишь раз использовал собственный прием условного натурализма, когда герой Игоря Гордина лупит бейсбольной битой по арбузу, чтобы издать характерный звук удара машины о живое тело. Все остальное достоверно, как вещдоки: промасленный тормозной механизм машины, неудобная каталка отца с засаленным бельем, манекены, безликие, как люди в нью-йоркской толпе, револьвер, капельница, инвалидное кресло, слепо мигающий в ночи телевизор, рояль... Жизнь, визг тормозов. Боль — исследование болевого порога и фиксация ее притупления. Одна смерть, потом вторая, предчувствие третьей, привыкание к тому, к чему нельзя привыкнуть. Снежок обыденности, который не растает на мертвом лице, но припорошит оскал смерти. И осознание, что этой каталки, запаха, мигающего в ночи телевизора, никто из нас не избежит.

Ольга Фукс

Многонаселенная душа, или “Оккупация”, часть 2-я “Школа для дураков” С. Соколова в театре “Около дома Станиславского”

Вместе с “Оккупацией (О, Феллини!)” у Юрия Погребничко получилась своеобразная диология о душе художника. Или, точнее, о том, что душа каждого из нас — художественна...

Пространство сцены и спектакля снова как в “Оккупации”, словно бы внутренний мир того, кто рассказывает нам свою историю — Автора (тонкая работа Лилии Загорской). Только теперь главный персонаж, чье сознание и речь причудливо отражают ход времени и окружающий мир, не один. Их как бы трое. И в то же время “не как бы”. Мальчик — Егор Павлов, его “второе я” — Наум Швец (спорящее все время с “первым я”) и тот, кого эти две сущности осознают как себя и в то же время как нечто отдельное от себя, Автор — материализованная троица ипостасей главного героя.

Юрий Погребничко сохраняет в своей сценической композиции, скажем так, “исходное этическое событие” книги Саши Соколова: мальчик говорит о себе как о двух

личностях, и это “раздвоение сознания” есть повод для помещения и содержания его в “школе для дураков”. Вместе с Погребничко над спектаклем работала большая режиссерская группа: режиссеры Лилия Загорская и Алексей Шендрек и консультанты-режиссеры Михаил Палатник и Алексей Левинский. И это своеобразное, опосредованное соответствие тому, что главный герой — совокупность нескольких сущностей. И целый мир, вмещающий множество других душ. И структурно, и эмоционально — продолжение “Оккупации”.

Вот параллели — и неотрицающие противоположности “Школы для дураков” с “Оккупацией”. Там рассказчица (ее тоже играла Лилия Загорская) — существо цельное, хотя тоже несколько малахольное. Ее мир не рас-

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2007 г.

² Б.-М. Кольтес. См.: “Современная драматургия”, № 2, 1994 г.

колот. Просто в нем в странном смешении звучат голоса и души тех, с кем столкнула жизнь и о ком помнится. Они остаются “внешним миром” по отношению к главному персонажу (хотя и помещенному внутрь его души). В “Школе для дураков” главный персонаж, рассказчик, представлен тремя сущностями. Нам предъявлен мир его души, борющейся с расколом внутри себя и одновременно извлекающей из этого личного многоголосья некую энергию преображения. Но эта энергия питается тем и теми, кто извне влияет на душу героя. Он живет в ограниченном мире закрытой школы. Но и туда вторгается внешнее. В “Оккупации” была метафора целеустремленного пути — что-то вроде вагонов и людей, которые то и дело пробегают по ним, но сбоку декорации, как бы намек впроброс. В “Школе для дураков” образ-символ материализован: поперек сцены проложены рельсы. Они идут как бы в зал — но, скорее, из зала, от зрителей, через сцену к порталу-воротам в задней стене. Периодически эти ворота открываются. Оттуда, из темного пространства, приходят некие сущности, принося с собой воспоминания о событиях, и включаются в общий ход действия. Оттуда пришел учитель географии Павел Петрович, или Савл Петрович Норвегов, повлиявший на развитие Автора, на его душу, на его дар, на его жизнь... И туда же, в этот портал-переход в небытие, учитель уходит (уходит воспоминание о нем), свершив предначертанное ему в этой жизни. Но большую часть времени этот портал в другой мир, в другое время, в другое, запредельное пространство памяти закрыт. И все кто есть участники истории и одновременно жители души Мальчика и Автора — учительница Акатова, учительница Шейна Соломоновна, Старый учитель, доктор Заузе, Гордая красавица, люди в заснеженных пальто, Мать, директор школы, Отец-прокурор и прочие, и прочие, со своими чемоданами, цветами, гармониями, сумочками, книгами и иными причиндалами — время от времени (как рефрен после очередного куплета-эпизода) проходят стройной пионерской колонной по рельсам-шпалам туда и обратно. Из этой толпы, организованной в колонну то ли жизнью, то ли какой-то силой, выделяется кто-то из тех, кто влиял на душу Мальчика и о ком “ни с того ни с сего” вспомнилось ему (или двум его другим ипостасям), и разворачивается очередной эпизод спектакля.

Но из этой прихотливости и причудливой

необязательности вспышек памяти выстраивается, тем не менее, жесткий, последовательный ход событий. Он не в буквальной причинно-следственной связи, хотя она просматривается. Он в том, что душа движется. Даже запертая в себе самой (или со своим “носителем”, бренным, слабым телом, в ограниченном пространстве), душа не стоит на месте. Она идет от прошлого в будущее, от одной своей перемены к другой. Меняется и совершенствуется, полнится противоречиями и проясняет их своим движением. Душа сразу, одномоментно, в себе — и вне себя. В каждом встречном и в воспоминании о нем. В настоящем, которое скорлупа, включающая прошлое и будущее.

Постановщик вместе с художником Надеждой Бахваловой как всегда мастерски создал сценический образ уложенных одно в другое, совмещенных друг с другом реальных и воображаемых бесчисленных пространств. Сами натуральные, ничем не прикрытые стены сценической коробки — беленая кирпичная кладка — воплощают и давно не ремонтированное здание школы, и какие-то бараки, и вокзал, и разваливающуюся дачу. А пристроенные к этим стенам то там, то тут гипсовые барельефы, балюстрады, фрагменты скульптур напоминают о школьном дворе, городском парке, окраинных садах. Справа-слева у стен расположены столы, ширмы, тумбочки, стулья, диваны, скамьи... кафельный пол и жестяная загородочка на тонкой ножке... И нам видятся приемная у врача, домашняя кухня, школьный и вокзальный туалеты. Персонажи могут появиться откуда угодно — потому что воспоминания накатывают внезапно и перемешиваются друг с другом. Эта чересполосица пространств, людей и событий не раздражает, а мгновенно втягивает в себя, в свою нежно выбиравшую словно горячий сердечный ток атмосферу, пронизанную где-то едким, а где добрым юмором.

Собственно, Погребничко как бы раскрывает законы художественного мышления, особенно в его сценическом воплощении: художник прихотливо, по своей внутренней логике — но убедительной и для нас, зрителей, — выстраивает свое повествование, вспоминая здесь и сейчас все, что было когда-то и, возможно, будет впереди; то, что было с ним и с другими — и как он это понимает. И все это в момент овеществления.

ляется, материализуется перед нами. Отсылки к библейским темам — не только этический камертон, но и символ творящей силы и воли художника, произвола его души и ума. Художник прихотливо творит мир — как бы по своей воле, но и вроде как по неизреченной и необъяснимой прихоти души. И мир, сотворенный художником, начинает влиять на себя и на своего творца. Душа художника населена многоголосием. Там много разных “я” и “не я”, и они спорят, ищут согласия и мира...

Но ведь такова не только душа художника — такова свободная душа каждого из нас. И вслед за Сашей Соколовым, но по-своему, Погребничко рассказывает о том, как влияние странного, но тонкого и чуткого человека — в этом сюжете учителя географии, а в широком смысле истинного Учителя — помогает юной душе повзросльть и не стать жертвой собственного же раскола.

Как всегда о спектакле Юрия Погребничко трудно рассказывать: мучаешься в поиске языка описания, адекватного увиденному. Погребничко достиг в своем ремесле такого уровня раскованности и свободы, что словно витает где-то там, где его ни в чем не ограни-

чивают ни “законы сцены”, ни “принципы мышления”, ни “условности бытования”. И в то же время его спектакль — это некая предельная сгущенность очень точных, обобщенных до уровня символов, но предельно земных житейских ситуаций.

Из души Погребничко словно истекает и материализуется сам поток жизни. Такой, каков он есть в действительности — и в то же время совсем не такой. Мы его узнаем: царящие в нем грозы и беды, до боли знакомые катастрофы, что разверзаются в ходе времени и течения жизни... И однако спектакль Погребничко не погружает в ужас, а высвобождает из ужаса, предохраняет от ужаса, который может навеять жизнь.

“Послевкусие” “Школы для дураков” — согревающее ощущение надежды, которая прорастает вопреки всему. Это ощущение мира в душе — вопреки сомнениям. Ощущение того, что душа каждого может переработать противоречия того, что вокруг. Что душа способна преодолеть собственный раскол и, взяв лучшее от прошлого, лучшее от тех, кто понял, помог и поддержал, двинуться дальше своей дорогой. По шпалам, по шпалам... и одновременно по горним высям.

Валерий Бегунов

Между эго и Флобером

“Как я стал идиотом” М. Пажа в РАМТе

Название звучит заманчиво. И даже интригует. Интерес подогревают и обстоятельства, предшествовавшие постановке: в основу спектакля положен восьмой из написанных, но первый из напечатанных романов молодого француза Мартена Пажа — режиссер Владимир Богатырев, взявшись к тому же собственноручно инсценировать это произведение, связался с автором. Что вынес писатель из возникшей переписки, где ни один из респондентов, кстати, не владел языком собеседника, так и осталось за кулисами, но то, что выдал на сцене режиссер, сложно списать на “трудности перевода”.

Хотя, на первый взгляд, ставил как раз по писанному. “Как я стал идиотом” — история “путешествия в глупость” юного интеллектуала Антуана. У него гора не сочетаемых друг с другом дипломов и горстка преданных друзей. С дипломами он обивает пороги службы занятости, с друзьями коротает вечера в “Гудмундсдоттире” — баре, чье название с исландского переводится как “дочь Гудмунда”. Так, между прочим, зовут исландскую же певицу Бьорк, и ее музыка звучит в соответствующих — барных — сценах спектакля.

Собственно дружеский бар — щит с над-

писью и кожаным диваном — это отгороженный угол сцены. В противоположном — другой бар, где разыгрывается другая уже, соответственно, история. “Ум делает своего обладателя несчастным, одиноким и нищим”, — решает Антуан и пытается для начала спиться. Подходит к делу ответственно, штудируя всю сопутствующую предмету литературу, он изучил все напитки мира, но не учел малейшей детали — собственной идиосинкразии к алкоголю. Первый же глоток пива отправляет его на больничную койку.

Больничная койка (вид сверху — вертикаль-

но установленная на сцене кровать) дает зрителю возможность рассмотреть все прелести большинчного же быта. Режиссер, похоже, решил не просто инсценировать роман близко к тексту, но и тщательно, в деталях его проиллюстрировать. Актеры при этом выступают единым ансамблем и как ансамбль, где сложно выделить отдельную роль — здесь роли напрочь стерты, — выдают каскадом хорошо поставленные поучительные эстрадные номера из серии “что такое хорошо и что такое плохо”. Среди того, что “плохо” — таблетки и дискотеки, биржи и бутики, мотоциклисты и поп-звезды, реклама и тешлошоу.

А для того, что “хорошо”, режиссер использует такой прием, как акцентировка на ключевых, по его мнению, цитатах произведения. Прием, впрочем, нехитрый — актеры просто достают в соответствующих местах микрофон, и зрители сразу понимают: сейчас глаголют истину! Однако, несмотря на то, что роман и без того буквально расташен в Интернете на цитаты, Владимиру Богатыреву больше всего по душе пришлась всего одна, да и та принадлежит популярной ныне в узких театральных кругах Айн Рэнд. Ее слова не только хором произносит вся труппа — ни дать, ни взять, а эпизод из жизни сектантов, но она и крупно напечатана в программке. Нет проку приводить тут рыхло, путано изложенную Рэнд сентенцию о том, что еще за не одну тысячу лет до нее кратко изложил античный мудрец: “Человек есть мера всех вещей”. И дело даже не в том, что сочинения Рэнд — это “философия для тех, кто никогда не сталкивался с философскими текстами, и литература для

тех, кто никогда не читал ничего, кроме книг из супермаркета”. А в том, что ее так называемое учение, “объективизм”, идет вразрез тому, о чем написано у Мартена Пажа и что, соответственно, пытался воспроизвести на сцене Богатырев. Рэнд поет гимн индивидуальному предпринимательству (“один успешный бизнесмен стоит семерых художников”) и, более того, сугубому эгоизму. А Паж, напротив, высмеяв все сферы и тени общества потребления, приходит в финале к тому, с чего книгу начал — настоящей дружбе, подлинным чувствам, общечеловеческим ценностям и той забытой радости, “когда каждый нуждается в каждом и всем нравится чувствовать зависимость друг от друга”. При этом у него контрапунктом по всему роману идут письма Флобера с критикой современного тому буржуазного общества. Не забыл про Флобера и режиссер, но изменить ему и вкусу решил все-таки с Айн Рэнд. Что художник хотел этим показать? Зачем вел с автором тот диалог? Вот Мартен Паж замечает: “Я отлично знаю, что путешествие в глупость непременно превратится в гимн уму. Развязка, искусно подстроенная, но кажущаяся естественной, преподнесет урок типа “ум хорошо, а счастье лучше”. Что бы мы ни говорили, что бы ни делали, мораль всегда где-то пасется на лугах нашей биографии”. И хорошо, если она, мораль на выпасе, при этом дает свежее молоко, правильный мед etc. Но нам тут предлагают контрабандные консервы от режиссера. Причем весьма сомнительного качества и производства...

Сергей Лебедев

Знаки и слова

“Бесконечная история” М. Энде в Московском областном драматическом театре

Сказка современного немецкого писателя — философская фэнтези для подростков и семейного просмотра. Другого спектакля такой направленности, пожалуй, сейчас нет на российских сценах.

Сначала пара слов о самой книге. Сюжет Михаэля Энде прост: у подростка Бастиана не складываются взаимоотношения с учителями и одноклассниками. И на улице пристают какие-то хулиганы... А домой идти не хочется — вот самая главная проблема! Отец Бастиана не понимает сына, относится к нему слишком сурово; он считает, что чуткость к чужим чув-

ствам, отзывчивость, воображение, фантазия — все это лишнее, ненужные сантименты. Жизнь должно строить четко, прагматично, по расчету. Бастиан встречает странного человека, который дает ему книгу о стране Фантазии. Забравшись на какой-то чердак, подросток открывает книжку... и входит в мир, описанный там и вдруг мате-

риализовавшийся. Страна Фантазия гибнет — все уменьшается и уменьшается, потому что люди перестали верить в фантазию, засоснели в прагматизме и теперь между реальным миром и воображаемой страной возникли непроходимые границы. А погибнет Фантазия — погибнет и мир людей. Спасти волшебную страну и ее Девочку-Королеву может чистый душой, с богатым воображением ребенок из “людского” мира. Найти его должен юный герой Атрейо. Ясно, что Бастиан, войдя в книгу и в Фантазию, и стал этим Атрейо — ребенком-спасителем. После многих приключений, где встреченные Атрейо персонажи — фантазийные воплощения тех людей, с которыми сталкивался в своей жизни Бастиан, он вступает в спор-схватку с волком-оборотнем — его облик и характер мыслей напоминают об отце Бастиана... Но все кончается хорошо: волк сам же и наставил Атрейо на верный путь. Страна Фантазия спасена. В этот миг Бастиан закрывает книгу — и тут подростка на чердаке находит отец. Он забеспокоился: куда пропал сын — и это беспокойство вернуло в его сердце отцовскую любовь и чуткость. История людей и Фантазии может начаться заново — пока опять не наступит кризис и не появится новый герой, вернувший в мир волшебное воображение любви и сочувствия. Вот потому эта история и названа “бесконечной”.

В спрятленном пересказе все это выглядит просто и внятно. Но книга, со всеми ее скрытыми и явными философскими и эзистенциальными аллюзиями, выстроена сложно, многолинейно, по законам даже не сказки, а этико-религиозной эпики. Написана она увлекательно, ярко, образно, с четким пониманием подростковой психологии. Когда читаешь ее — не оторвешься! И что самое интересное, не сразу и сообразишь, что она именно о поиске взаимопонимания между подростком и его отцом.

Автор инсценировки и режиссер-постановщик Татьяна Марек сумела вытащить именно этот высший и тайный смысл “Бесконечной истории”, но при этом попала в ловушки многолинейности сюжета, его этических, смысловых и философских аллегорий. И далеко не все из этих ловушек удалось успешно преодолеть.

Молодой сценограф и художник по костюмам Вероника Сосновская выстроила на заднем плане, почти во всю ширину сцены, огромный книжный стеллаж. Из разных про-

емов и дверей в нем возникают персонажи страны Фантазии. На верхнем ярусе происходят важные встречи, схватки, оттуда “взлетают” Атрейо и Дракон — и этот же уровень есть чердак, где спрятался с книгой Бастиан.

Перед стеллажом то и дело оказывается огромный уличный мусорный бак. Туда сваливается все “ненужное” из умирающей и склокивающейся страны Фантазии — и оттуда же возникают новые персонажи, и через мусорный бак, как через “портал”, во времени-пространстве проходят почти умершие и возрожденные к подвигам гномами Энгивуком и Ургулой Атрейо и Дракон.

Потрясающие увлекательные персонажи Фантазии воплощены и выведены на сцену режиссером и художником: огромный Скалоед на котурнах и два Сфинкса в тюрбанах; Блуждающий огонек и Фалькор-дракон... Это и реальные люди-актеры, и удивительного облика волшебные существа. А Игра-муль-паук! Его шестиногость составлена тремя артистами и шестью хоккейными клюшками.

Замечательна пластика танцевально-пантомимических рефренов — перебивок между эпизодами счастья. Современный танцевальный язык, потрясающая выдумка — и четкое, филигранное, казалось бы, почти невозможное для драматических артистов исполнение всего, что предложено хореографом Андреем Сергиевским. За этими танцевальными сценами, за чередой драматических эпизодов (поддержаных точным музыкальным оформлением композитора Заура Фахрадова) публика — и подростки, и взрослые — следит, затаив дыхание. Но это дыхание неровное. Порой напряженная тишина в зале означает, что зрители пытаются изо всех сил понять: в чем суть событий? О чем речь?

Сейчас в спектакле сквозная связь смыслов иногда утрачивается. Он ощущается как сложное, захватывающее зрелище, подталкивающее к каким-то важным размышлениям и чувствованиям о смысле бытия и взаимоотношений между людьми. Но “про что играют”, идеи и логика аллюзий и ассоциаций этого действия не всегда внятны. Притом что играют на диво увлеченно — и А. Бестужев (Атрейо — Бастиан), и Ю. Финякин (Оборотень и Отец), и Юрий Морозов (гном-учебный Энгивук и хозяин книжной лавки) и многие другие актеры — а почти все они выходят в нескольких образах. Актеры театра с жадностью накинулись на эту работу — так

хочется, наконец, сыграть в “умном” сюжете! Обращенном и к чувству, и к уму — не только взрослых, но и подростков. В кулуарах театра кое-кто из незанятых в спектакле актеров даже говорил с восторгом о том, что наконец-то на сцене их родного коллектива появилась настоящая философская притча для юных и их родителей!.. Но пока события не доберутся до финала (отлично поставленный по темпу эффектный трюк — мгновенное превращение Атрейо в Бастиана и его встреча с отцом), мы не можем связать воедино наши догадки о сути и “морали” сюжета.

Возможно, режиссер Татьяна Марек слишком поверила в самодостаточность знаков и слов. Если, скажем, поведано, что сначала перед нами древняя гигантская Морла-черепаха, а теперь — Ургула, жена гнома, то так и есть. Но мы видим в том и другом облике одну и ту же актрису (Е. Сатель или О. Смирнову), никак не поддержанную деталями костюма- мас-

ки или аксессуарами (как у Скалоеда или иных персонажей). Возникает театр иной природы — и разрушается логика образов и логика перетекания смыслов.

При этом спектакль смотрят с увлечением. Когда-то по книге “Бесконечная история” был снят фильм (его, кстати, видела автор идеи этого спектакля и постановщик Татьяна Марек). В нашей стране даже больше, чем книжка, известен именно фильм — многие подростки видели его на DVD. И в зале те из юных зрителей, которые видели фильм, объясняют своим соседям и сверстникам, что и как будет дальше, и все вместе вновь включаются-вживаются в предложенное действие. Да и взрослые зрители стараются уловить смыслы и намеки, ведь понятно, что в философско-фэнтезийном облике к зрителю приходит важнейшая тема — бесконечная история о взаимопонимании поколений и мире в семье.

Валерий Москвитин

Народ против Наполеона

**“Как француз Москву брал”
в московском Историко-этнографическом театре**

Эта постановка — прихотливый образ памяти о Первой Отечественной войне. И одновременно структурно сложное действие: “театр в театре”, ибо персонажи разыгрывают сюжет о своем прошлом — таком, как оно отразилось в сознании народа: отсюда и жанровое определение “народная драма”.

Руководитель театра Михаил Мизюков искал небанальный и непривычный исторический материал. Режиссеру хотелось дать реалии той эпохи и ее отражение на близком ему фольклорном и этнографическом материале. Не только потому, что драматургия и проза нового времени, возможно, казались Мизюкову слишком обкатанными и уже — в ретроспективном восприятии — несколько приблизительными. Но именно глубокие фольклорные знания напомнили автору спектакля об особом слое памяти — народном, недворянском, “неинтеллигентском”. Мизюков и его театр умеют тонко и органично вплывать историческую этнографию, фольклорное пение и народные обряды в ткань самых-самых реалистических постановок, комических и драматических, натуралистично-бытовых и повышенно-романтических. Но в данном случае он нашел вправду особый сюжетный стержень для своей внешне бытово-реалистической

композиции, по которой он и поставил спектакль “Как француз Москву брал”.

События спектакля происходят примерно в то время, когда уже умер Николай Первый, но еще в разгаре была Восточная (Крымская) война. Ветераны войны 1812 года в память об императоре, который в свое время повел создать для них приюты-богадельни, и для поднятия боевого и патриотического духа молодого рекрута, отправляемого в ряды действующей армии (а рекрут — родственник одного из ветеранов), разыгрывают действие о своем боевом прошлом.

Действо это, как уже было сказано, — народная драма (вроде хрестоматийных “Лодки” или “Царя Максимилиана”). Сюжет: враг и узурпатор занял Москву, захватил в плен германского Потемкина и склоняет его перейти на сторону французов. Да! Вот так уже через пару десятилетий причудливо отразилась в фольклорном творчестве

память об эпохе Кутузова и Наполеона, смешав события и персонажей разных времен! Тут нет ничего противоречивого. Мифологическое отражение истории не требует точно-го отражения того, что было. Фольклористы и историки знают, что народные песни и сказания, родившиеся после того или иного конкретного события, впоследствии “переписываются” под других героев. То, что было посвящено когда-то Разину, “поется” впоследствии о Пугачеве. Тексты, порожденные памятью о Петровской эпохе, позже “сказываются” о суворовских солдатах-богатырях...

Цитаты из программы новой работы Историко-этнографического театра: “...народ наш видит историю своими глазами. И театр изначально интересует это оригинальное, ни с каким другим не сравнимое видение всего жизненного порядка и уклада. И сам дух народной пьесы сродни ему...” И еще: “Героическая народная драма “Как француз Москву брал”, наполненная боевым духом и искрометным беспощадным народным юмором, особенно часто игралась в солдатской среде. Вот и по замыслу постановщика “сию героическую пьесу” разыграют и представят сами герои Отечественной войны 1812 года, ветераны и инвалиды, призванные в стенах Измайловской Николаевской военной богадельни”.

Итак, мы в богадельне. Глубинное построение декорации (сценография и костюмы Марии Утробиной) — большая многоместная палата, простая аккуратная мебель, почти армейское единобразие: строгие зеленые, полувоенного образца сюртуки на ветеранах поверх больничного белья... препирательства друг с другом, шутки и розыгрыши, врачебные обходы, прием лекарств... Внимательное и, по возможности, этнографически точное сценическое воспроизведение незнакомого нам нынче быта. Но все это лишь экспозиция предлагаемых обстоятельств.

Вот приходит рекрут — внучатый племянник одного из ветеранов — с гостинцами от деревенской родни. Его появление укрепляет ветеранов в стремлении представить знакомое им народное действие о 1812 году, и это стремление поддержано девушками из некоего приюта, их хормейстером, а также барыней — покровительницей богадельни.

Но сперва разыгрывается застольный “театр в театре”: за накрытым столом ветераны рассказывают рекруту — будущему воину, как они стояли против наполеоновского на-

шествия. Это их версия событий, застольная и романтически-возвышенная, хотя по-своему тоже точная и правдивая. Они описывают-представляют боевые и походные будни, травят лукавые и страшные байки о подвигах своих сослуживцев и начальников, поют песни... Они честно-благородно отдают должное мужеству и стойкости неприятельских солдат, сочувствуют их несчастиям, но твердо уверены в правоте своей жертвенности во имя Родины и во всем винят “узурпатора” Наполеона. Это “поучение рекрут” — образ того, как коллективное народное сознание создает свою версию реальности, не идя против правды.

Затем строго расписанный и организованный быт богадельни, с виду сумбурная, но наложенная, “почти семейная” жизнь, переворачивается вверх дном накатившей стихией подготовки спектакля. Следует череда интермедий, в которой постановщик и артисты, исполнители ролей ветеранов, от души повеселились сами и повеселили зрителей — вволю пощековали и поиронизировали над типовыми театральными ситуациями и проблемами: выбор варианта текста, выбор сценического решения, придумывание декораций и костюмов, кастинг-распределение ролей, выучивание слов, преодоление зажатости, путаница с аксессуарами и прочее...

Собственно, главный “театр в театре” — само представление ветеранами, хористками и всеми, кто оказывается под рукой, народной драмы “Как француз Москву брал” — занимает одно, не очень большое второе действие. Мизансцена кардинально меняется — теперь она фронтальна. Меняется и манера игры. Актеры откровенно балуют по законам иронического народного площадного действия и “театра представления”: как бы отстраняются, “отслаиваются” от своих ролей, показывая на открытом приеме, как они играют своих персонажей и как эти персонажи выступают в ролях народной драмы, где взгляд на ее героев — тоже как бы изнутри и одновременно со стороны. Тут в строку ложится каждое лыко — и собственная запинка в словах, и случайная (реальная) путаница в реквизите. Все участники обретают необыкновенную внутреннюю свободу и раскованность, и всё становится штрихами карикатурно-гротескных обликов героев народной драмы. И из этого гротеска и фарса естественным образом вырастает романтико-героический образ стойкого патриота Потем-

кина, идущего на казнь во имя торжества правды и чести, во имя Родины.

Эта вторая часть (притом, что далеко не все актеры одинаково убедительны) принимается зрителями на ура. Первое действие идет сложнее — публика внимательна и тиха, пытается вчувствоваться в незнакомый материал. И зрителям непросто. Ритм временами угасает, экспозиция несколько затянута, а темп порою тормозится необходимыми “просветительскими подробностями”. Восприятию мешают и кое-какие противоречия в исторических мотивах и деталях, и проскользнувшие в авторскую концепцию анахронизмы.

Но во втором действии театр и публика уже говорят на одном языке и вместе чувствуют. Финал сопровождается восторженными аплодисментами.

Хочется пожелать спектаклю и его постановщику достижения некоторой большей внутренней цельности и непротиворечивости. Но нельзя не отметить, что в год 200-летия Отечественной войны 1812 года в Москве появился единственный (!), при этом очень искренний и чуткий спектакль о том времени, и зрелище получилось, как и материал, положенный в его основу, совершенно неожиданное, оригинальное и самобытное.

Валерий Шегансин

Ложится мгла на казахстанский грунт

*“Проба грунта в Казахстане”,
документальный проект из Германии на фестивале NET*

“Проба грунта в Казахстане” — “тяжелый песок” на российской сцене. Показанный в Центре имени Мейерхольда в рамках “Нового европейского театра” документальный спектакль группы театральных экспериментаторов “Римини Протокол” оставляет двойственное чувство — и пустоты, и груза, груза прошлого.

Того самого прошлого, к которому у нас так нехотя обращаются, но без которого нет и будущего — и в постановке много о советском периоде союзного Казахстана, но нет ни слова о новой России. По недосмотру немецких постановщиков? Но ведь и редкий московский режиссер досидел до финальной сцены — многие именитые покидали зал на десятой, пятнадцатой минуте. Да и последующие дискуссии, то там, то сям разворачивавшиеся в Интернете, показали: нам по-прежнему психологический театр подавай. Полного раскрытия характеров и правды жизни...

Но ведь в “Пробе грунта” — реальные люди, далекие до сего момента от театра. Не актеры, а обыватели. Они не играют, а просто, как умеют, рассказывают свои биографии. Для их простых, на первый взгляд, ничем не примечательных судеб стал контрапунктом нефтепровод Германия — Казахстан, и они приобрели новое прочтение. Точнее, новый угол взгляда.

Так, зачинателем истории, реконструированной Штефаном Кеги, становится инженер Герд Бауман, в конце 80-х в поисках нефти непосредственно бравший пробы грунта в Казахстане. Он даже на сцену выходит в спецовке, сохраненной с тех времен. И с воспоминаниями о тех работах: его рассказ изобилует

множеством технических подробностей и пусть вскользь брошенными, но точно схваченными характерами русских коллег. Разница в менталитетах — налицо и на лице (буквально — Герду пришлось и драться с ними).

А так весь спектакль — собрание метафор и метаморфоз, происходящих как с нефтью, так и с по-разному связанными с нею людьми, их истории так же добываются “из-под земли”: подмостки ЦиМа устелены пластами черного поролона. Символически отрывая от него кусок, очередной участник открывает скважину в недра своей жизни. И погружается в воспоминания о ней — в одном из эпизодов, например, героиня в сапогах месит нефтяную жижу в тазике, рассказывая о непролазной топи в Казахстане по весне.

Но Генрих Вибе в любое время года крутил барабанку своего грузовика, перевозя уже переработанную в топливо нефть. Сын баптистов-протестантов, чью семью изначально выслали в Архангельск, он, потеряв ее в итоге во время Второй мировой, вырос в детдоме Семипалатинска, неподалеку от ядерного полигона. До пенсии работая водителем, гонял свой грузовик по казахстанской степи, громко напевая, чтобы не ус-

нуть. Поет он и на сцене, крутя педали велотренажера на фоне видеопроекции с убегающей, петляющей по улицам казахстанского городка дорогой. Поет, соответственно, “Эх, дороги...”

Поет и танцует сегодня в немецких барах Елена Панибратова, чьи родители бежали от нищеты и гражданской междуусобицы в Германию из Таджикистана. Казахстан ее детства — относительно спокойный и сказочно богатый край по соседству: через границу рукой подать.

За границу и продавал богатства своей страны — целые эшелоны сырой нефти — казах Нурлан Дуссали. Теперь он живет в Германии и занимается продажей солнечных батарей.

Смотреть на солнце и вообще в небо все детство приходилось Хелене Симкин — она выросла в окрестностях Байконура и постоянно наблюдала запуски космических ракет. Они падали, разбивались в степи, и Хелене с ребятами собирали оставшиеся от них “щепки”.

В щепки разбивает, колет топором в финальной сцене уже настоящие поленья Генрих Вибе — каждому чурбаку он предварительно дает имя того или иного политического деятеля: вот “Сталин”, депортировавший этнических немцев в казахстанские степи, а вот “Гельмут Коль”, разрешивший их семьям вернуться на историческую родину. Труднее всего, признается Генрих, “идет” у него “Хрущев” — причем непреднамеренно, но на каждом спектакле. Не колется и нет-нет да и выкинет коленце, сродни тому, как, например, в свое время приказал распахать казахстанскую целину.

Немецкие экспериментаторы распахали эту тему, казалось, вдоль и поперек, спрессовав в относительно коротком спектакле путь

не столько сырья, сколько людей, ныне населяющих их страну, не теряющих ни преемственности поколений, ни связей. Но в спектакле, показанном ими в России, нет для нас главного — нашей страны. Она присутствует немым укором на огромной карте, с которой соотносят свои перемещения герои “Пробы грунта”. Но ведь Казахстан для России еще и традиционное место “внутренней миграции”, точнее ссылки, причем не только немцев, но и других этнических групп. Да и политически неблагонадежных тоже — здесь были в изгнании и Достоевский, и Троцкий. Здесь в пред- и послевоенные годы собрался если не весь цвет науки, то отдельные его яркие представители. Сюда же вынужденно бежала столичная интеллигенция, представители “недобитого” духовенства. Наконец, в войну эвакуировались не только семьями, но и целыми предприятиями. (Об этом, к слову, идет речь в недавно переизданной в авторской редакции книге Александра Чудакова “Ложится мгла на старые ступени”.)

Разумеется, немцы в первую очередь делали спектакль для своего зрителя. Но также очевидно, что ныне этот зритель может встретиться в любом уголке мира. И дело не в глобализации, не в очередной раз пересматривающихся ценностях мультикультурализма. Дело в преемственности, в наследовании, в том культурном и историческом багаже, который несет в себе современный человек.

Увы, багажа этого у российского зрителя нет. Мы все так же остаемся на периферии мировых процессов, гордимся своей провинциальностью, даже с вызовом несем ее, уповая на особый, “третий путь”, никуда и ни к чему не ведущий. А может, не надо никуда идти? Надо учиться и на своем опыте, и на своей территории — брать грунт, собирать камни.

Сергей Лебедев

Вне Москвы

Нарисуем этот мир!

“Просто игра” в пермском театре “Сцена-Молот”

Это тот случай, когда сочинение пьесы (либретто) одновременно есть и складывание спектакля. И наоборот.

Сохраняя за собой художественное руководство глазовским муниципальным театром

“Парафраз” и продолжая регулярно ставить спектакли в Мособлдраме им. А. Островско-

го и театрах других регионов страны, Дамир Салимзянов активно и успешно руководит созданной при Пермской академдраме экспериментальной “Сценой-Молот”. Рано или поздно давние пристрастия Салимзянова — искать язык общения с подростками, с юношеской аудиторией и даже с совсем маленьими зрителями (и их родителями) — должны были проявиться и тут, на экспериментальной пермской площадке. И проявились! И сразу так, что спектакль осенью прошлого года попал в программу международного фестиваля театра для детей “Большая перемена”.

“Просто игра” — первый для “Сцены-Молот” спектакль для очень юной аудитории, детей от трех до шести лет. Ход очень простой: как в игре познается мир, весело, влегкую.

Как бы пустячок. На самом деле пустячок серьезный и многослойный. В программке эта работа заявлена как “философская ироническая притча”. И действительно, этот спектакль о сотворении мира в игре и о том, как этот мир начинает жить по своим законам, с удовольствием и вниманием смотрят взрослые. Причем все построено так, что неизбежно после просмотра спровоцирует самые разные пытливые вопросы юных почемучек — и отвечая на них, общаясь со своими отпрысками, раскрывая для них, так сказать, “картину мира”, взрослые что-то явно прояснят и передумают и для себя...

В той системе приемов, в какой создавался спектакль, правомочно ставить знаменитый вопрос — что было раньше: курица или яйцо? Действие порождено словом или событие стало причиной возникновения слов? Салимзянов вообще любит, чтобы слово приводило к такой игре, которая начнет провоцировать баловство со словом, переиначивая и переставляя уже придуманные и составленные слова и, сложив благодаря им осмысленную игру, прийти к тому, чтобы вообще отказаться от слова.

Понятно, что некий план, драматургический набросок, нечто вроде проработанного и увязанного в причинно-следственные цепочки либретто, постановщик сложил до начала работы. А затем провокативно-импровизационным методом подталкивал участников спектакля и себя к формированию того мира, в котором они рассказывают свою историю.

Сначала в полной темноте раздается трезвон — то ли один будильник, то ли их тьма. А может, именно так звучит таинственная “музыка сфер”? В вышине зажигается яркая крас-

ная точка. Потом еще... Потом обнаруживается какое-то веселое кудрявое существо, которое пытается справиться с будильниками и зажигает все больше таких светящихся точек — и ему явно нравится и то и другое. Нам понятно, что возникло звездное небо. А существо, пожалуй, что юный баловник-волшебник в белой рубахе и белых штанах, босиком, вовсю радуется своим колдовским умениям и старается получше выяснить, на что способен. Он перемещает звездочки-огоньки в пространстве, ловит их и выпускает, прячет в карманы и за спину и находит в рукаве. Но вот возникает более сильный источник света, вроде как солнечный или подобный ему. Мир становится больше, расширяется световое пространство, и в нем появляются маленькие существа — то ли котята, то ли мышки, то ли мартышки, да еще жираф... Они бегают, скачут, кувыркаются — не то по своей воле, не то прихотью юного волшебника. А он с увлечением придумывает с ними игры — будто бы те, кого он создал, придумал или впустил в новый мир, стали его самого направлять в играх...

А потом мир усложнился еще больше, его надо заселить. Юный волшебник рисует человечков. Как фокусник, накрывает их тканью — открывает, и они ожидают. Появились Он и Она. Сначала они просто осознают совместное присутствие — с помощью юного существа, которое вроде бы весь этот мир придумал. А потом этим двоим захотелось серьезных отношений. Они по-прежнему как бы куклы в руках юного волшебника. Но у них тем не менее своя жизнь, свои желания. Они хотят создать семью, им нужен свой дом. И те маленькие существа-зверюшки, которые сначала развлекали своего юного создателя, теперь даны им как домашние животные молодой семейной паре. А молодые начинают жизнь с капризов и ссор, им нужна мебель; они бурно, до обид, слез и драки спорят, где, что и как расставить. Только что выстроенный общими усилиями дом перевернут вверх дном, все распадается... И только Он и Она начинают понимать катастрофичность ссор, как ... Звучит откуда-то женский голос: пора вставать и завтракать! И юный волшебник оказывается просто мальчишкой, который, проснувшись, начал придумывать себе игру и выстроил со своими игрушками мир и житейский сюжет. Но

пора завтракать! Потехи в сторону. И миру кукольной семьи грозит исчезновение. А ведь едва успели помириться...

Даже в схематичном пересказе видно, какой упругий сюжет у этой сорокаминутной истории. Он развивается как бы случайно, но по своей жесткой логике, в которой все вроде необязательно, но “железно” вытекает друг из друга.

Легкий, ироничный способ рассказа, “побочные” и в то же времядвигающие сюжет игры, общая несуэтность и в то же время накапливающаяся и нарастающая от эпизода к эпизоду внутренняя энергия событий, очень ясные и прирастающие друг другом смыслы — возникает некий метаязык игрового повествования, позволяющий постановщику обходиться минимумом самых необходимых слов, а то и междометий.

Конечно, на единственного “живого актера в кадре” — Ивана Васильева (Мальчик)

ложится сложная задача. Ни в чем не пережать, не наигрывать “как бы баловство” — и оставаться свободным, органичным, непосредственно-раскованным. И это артисту с помощью режиссера в целом и удается. Есть местами какие-то торможения в темпе, не всегда приятные переходы от игры к игре, а порой и чуть-чуть более долгие, чем надо бы, “игры с предметами” и “игры в игре”. Но в общем это не портит впечатления. И смысл увиденного остается — будем надеяться — понятным даже взрослым.

А маленькие зрители вот что говорят о постановке: “Это сказка про человечка, про собачек и про других человечков...”; “Дети после спектакля будут волшебниками, и мамы их станут волшебницами работать!”

И, надеюсь, следуя законам волшебства родительского общения с детьми, у взрослых и юных зрителей будет много тем и сюжетов для общения после спектакля.

Валерий Москвитин

Близний круг

Начало

*“Можно я буду Моцартом?”
в таллинском Русском драматическом театре*

Этот спектакль открывает собой новую страницу жизни Русского драматического театра в столице Эстонии. Сюда пришел новый художественный руководитель, режиссер из Москвы Марат Гацалов, уже получивший известность в театральных кругах как интересный и смелый постановщик современной драматургии. На его счету постановки пьес Павла Пряжко, В. Дурненкова, братьев Пресняковых. Такая работа, как “Жизнь удалась” Павла Пряжко, поставленная Маратом Гацаловым совместно с Михаилом Угаровым, получила приз “Золотой маски” в номинации “Эксперимент”. Марат Гацалов как будто настроен решительно и собирается вывести Русский театр из разряда периферийных, обновить и репертуар, и эстетику.

Спектакль “Можно я буду Моцартом?” поставлен не самим Маратом Гацаловым, а режиссером из Белоруссии Евгением Корнягом, который был приглашен на эту постановку еще до прихода Марата. Работа была непростой. Режиссер Корняг, как сказано в программке, “создает спектакль под влиянием собственных впечатлений от произведений Кена Кизи (“Полет над гнездом кукушки”), Антона Чехова (“Палата № 6”), а также культового поэта XX века Владимира Высоцкого”. Замысел, судя по всему, был серьезный. Удался ли он в полной мере?

Начнем с достоинств этой постановки. К ним относится, прежде всего, хорошая пла-

стическая культура исполнителей. Ведь спектакль этот построен в основном на пластике. В нем существуют и словесные диалоги, и монологи, но очень небольшие, которые, тем не менее, придают действию напряженность. Вообще атмосфера напряженности, некоей сдавленности и человеческой несвободы существует во всей постановке. Действие происходит в психиатрической лечебнице, и герои спектакля — пациенты лечебницы. Кроме них существует еще женщина-врач, которая ведет наблюдение за больными. Она не отличается добросердечием, напротив, это образ некоей военизированной надзирательницы, предельно жестко

обращающейся со своими пациентами. Они запуганы и, когда рассказывают свои сны (эта процедура в лечебнице происходит каждое утро), проявляют ту самую подавленность, страх и несвободу, которую усугубляет в этих больных людях еще и почти тюремный режим лечебного учреждения.

Пациентам лечебницы здесь не даны индивидуальные характеристики. Они очень немногим отличаются друг от друга. Объединяет их разорванное, незддоровое сознание, путаная речь, ограхи в произношении, трудности в выражении эмоций и мыслей. Но надо отдать должное исполнителям в том, что они создают отнюдь не патологические образы. Пациенты психиатрической лечебницы вызывают чувство сострадания. Потому что понятно: они находятся в некоей тюрьме, откуда нет выхода. Все это как раз очень напоминает атмосферу лечебницы в романе Кена Кизи. Но у Кизи был и другой мотив. Собственно говоря, ведущий — мотив свободы, которую хотели бы обрести пациенты лечебницы, свободы, за которую так отчаянно боролся главный герой, бунтарь и индивидуалист Макмерфи.

В спектакле таллинского театра нет протагониста. Здесь уравнены все — те, кто находится здесь уже давно, и те, кого сюда на наших глазах приводят родственники, чтобы избавиться от ненужной обузы. Эпизод с маленькой девочкой, которую помещает в лечебницу собственная мать, трогает за живое. Так же близко к сердцу воспринимается и эпизод со старой женщиной, от которой тоже хотят избавиться ее родственники.

Но основным образом здесь, наверное, должен был стать молодой человек, у которого на спине выгравированы крылья. Это некая метафора. Возможно, что этот человек художник или просто тот, кто наделен каким-то особым даром. Может, это и есть Высоцкий? Или Макмерфи — не в буквальном смысле, а по образу. И эпизод, в котором молодому человеку смывают со спины крылья, возможно, должен был бы стать центральным и вобрать в себе главные мотивы этой постановки? Но этот эпизод выстроен режиссером как проходной. На нем не очень останавливают внимание.

Думается, что где-то здесь и кроется основная ошибка режиссера. Он дал образ лечебницы — тюрьмы и обрисовал с достаточной точностью всю жестокость способов обращения с пациентами, которых здесь практически уничтожают, лишая индивидуальности и даже жизни. Но режиссер почти не простроил контрапункт — реакцию пациентов, их способы защиты. Возможно, борьбы. Поэтому спектакль стал несколько однообразным, без событий и поворотов. Ему не хватает развития, действие стоит на месте.

Этот спектакль не вызывает никаких других ассоциаций, кроме как с книгой Кизи и даже в большей степени с фильмом Милоша Формана. Здесь нет и намека ни на чеховскую "Палату № 6", ни на поэзию Высоцкого. Но режиссер сделал то, что сделал. А то, о чем говорится все в той же программке — о "нестандартных проявлениях человеческой природы с точки зрения общепринятых норм, о хрупкости таланта, о тайном мире человека, о ранимой душе", — ничего этого в спектакле нет. Правда, нельзя сказать, что спектакль однозначен и рассказывает только о психиатрической лечебнице. Нет, это образ обобщенный, в нем прочитывается жестокий, подавляющий человеческую личность мир.

Такой спектакль, несомненно, имеет право на существование. Он необычен хотя бы уже одним тем, что работает с пластическими и пространственными образами, тяготеет к метафорическому языку. Здесь видна "режиссура", авторское мышление, которому подчинено все действие. Такой спектакль заявляет необычную стилистику, демонстрируя, что театр не ограничивает себя намерением просто показать какую-то занимательную историю традиционными средствами. Но такой спектакль, на мой взгляд, должен быть окружен другими постановками — не бульварного толка, чтобы яснее обозначить кредо театра. Думается, что дело только во времени. Стоит дождаться других спектаклей, чтобы увидеть возможности и перспективу театра.

Полина Богданова

События

Оксана Дрейфельд

Россия — Польша: сибирские дискуссии об актуальном театре

Хроника фестиваля “ДрамоМания-3”

Децентрализация культуры, важнейший процесс, крайне актуальный в Европе, уже в третий раз проявляется в сибирском Кемерове, создавая уникальный коллаж из музыки, научных заседаний, театральных и кинопросмотров, размыкая замкнутость провинциального пространства и “горизонта видения”¹.

В сибирском городе на три дня возникает некий “Драмо-Вудсток”, который способен удивить любого постороннего наблюдателя. Чем? В первую очередь интерактивностью, удивительной способностью интегрировать разные культурные пласти в единое целое, но также и невероятной гибкостью, которая проявляется в том, что герметичный академизм, свойственный университетской науке, полностью преодолевается удивительным свойством “ДрамоМаний” — объединять в едином событии общения преподавателей-филологов, драматургов с мировой известностью, школьников, научных-литературоведов, авангардных музыкантов, театролов, студентов, людей, интересующихся современным искусством.

В этот раз специфической особенностью “оптики восприятия” семинара, традиционно посвященного изучению художественного языка современной русской драматургии, стало расширение контекста.

В кругозор видения “ДрамоМании-3” попали два культурных явления, степень близости (и/или различия) которых в настоящий момент окончательно не определена. Это польская и русская драма, которые условно обозначаются в первую очередь с помощью национальных маркеров, в то же время, видимо, вписанность в современный европейский культурный контекст определяет параметры их некоторой генетической близости, прояснению которых и был посвящен сибирский фестиваль-семинар.

Такое расширение контекста произошло не только благодаря активности программ Польского культурного центра в Москве по популяризации польского драматургического искусства в России,

но и потому, что современное состояние словаря научных языков, с помощью которых можно описывать современную драму, русскую и зарубежную, нуждается в рефлексии, корреляции, более четкой демаркации понятий и терминов. И диалог польских и русских литературоведов, критиков, драматургов, зрителей / читателей — один из плодотворных способов достижения этой цели.

В этот раз приглашенными гостями стали польский драматург Магда Фертач, российский драматург Вячеслав Дурненков, театральные критики и исследователи театра Катажина Сыска, Павел Штарбовский и Ильмира Болотян.

Прояснение стратегии и инструментария изучения новейшей драмы как социокультурного и эстетического явления как и ранее опиралось не только на академические способы и формы деятельности, но и на диалог с драматургами.

Особая роль в этом диалоге принадлежит такому формату, как читка — с ее способностью актуального присутствия между текстом пьесы и ее полуинсциенированным (возможным) воплощением. Читка — универсальный материал для изучения современных пьес в зазоре между театроведческим и литературоведческим подходами, с учетом двойственной природы драмы. На “ДрамоМании-3” были представлены: спектакль театра-студии “Встреча” КемГУ по пьесе Ивана Вырыпаева “Иллюзии”, читка пьесы Магды Фертач “Абсент”, кинодрама Пшемыслава Войцешека “Сделано в Польше” и “свидетельское кино” выпускников мастерской Марины Разбежкиной (режиссеры Аскольд Куров, Дмитрий Кубасов, Елена Хорева, Антон Серегин и др.) “Зима, уходи!”

Политический и социальный театр сегодня

Понятия политического, социального и документального театра в современном театроведении

и литературоведении не имеют достаточно четких границ, для них характерна подвижность и взаи-

¹ Театральный фестиваль-семинар “ДрамоМания” концентрируется вокруг известного литературоведа и культуртрегера Сергея Петровича Лавлинского (РГГУ, Москва), факультета филологии и журналистики Кемеровского государственного университета и студенческого театра “Встреча” (КемГУ).

мопереходность в активном театрально-критическом дискурсе. И в то же время в настоящий момент они активно рефлексируются, различные театрально-журнальные сообщества пытаются ответить на актуальные в современной социальной действительности вопросы: есть ли политический театр в России и необходим ли он обществу?

Павел Штарбовский (театральный критик, теоретик, заместитель директора Польского театра в Быдгоще) в своем выступлении “Польская современная драма и политика” делал акцент на том, что современный театр — “не абстрактная сфера, а инструмент критического взгляда на действительность”, ведь разного рода кризисы всегда питали театр, становились его естественной темой. Разнообразные наблюдения за социальной действительностью, острые реакции на политические, экономические и социальные конфликты современности, дискуссия с политическими языками составляют основу политического театра в Польше, среди авторов которого Дорота Масловская (“У нас все хорошо”), Павел Демирский (“Да здравствует война!”, “Жены польских солдат в Ираке”), Ян Клята (“Трансфер!”), Магда Фертач (“Trash Story”), Войчех Земильский (“Небольшой рассказ”), Тадеуш Слободзяnek (“Одноклассники. История в XIV уроках”), Юлия Холевиньская (“Чужеродные тела”).

Особая степень активности документального театра выводит его в сферу социального взаимодействия, причем речь идет не о социальной или политической ангажированности, а прежде всего о способности театра быть драмой прямого действия, находящегося в особо тесном контакте с действительностью. Неслучайно поэтому вторым концептуальным поворотом “ДрамоМании-3” стало обращение к социальным проектам как авангардным формам активности современного русского и польского театра.

Здесь ключевыми были выступления второго дня. Павел Штарбовский, к примеру, рассказал о социальных проектах, которые реализуются в его театре города Быдгощ (ставшем одним из лучших в рейтинге авторитетного польского журнала “Театр” в 2012 году). Это лекции, темы которых разрабатывают сами подопечные театра — школьники, пенсионеры, люди с ограниченными возможностями, участвующие в жизни театра в определенный день недели; это рекламные вылазки театра в городское пространство, это акция “Соседские сцены”, дающая возможность театру быть мобильным в социальном пространстве, и многое другое.

В процессе обмена опытом между участниками “ДрамоМании-3” Павлом Штарбовским и Вячеславом Дурненковым выяснилось, что социальные проекты в театре — тренд, актуальный в настоящий момент как в Польше, так и в России.

Оказалось, что для обоих театральных деятелей “театр ради театра неинтересен” (как выразился Павел на пресс-конференции), тем самым была задана интереснейшая тема для дискуссии о том,

какое место на территории современного театра занимает театр политический, социальный, документальный и в какой степени пересекаются его эстетические, социальные, культуртрегерские и “терапевтические” функции.

Вячеслав Дурненков и известный московский литераторовед, исследователь “новой драмы” Ильмира Болотян провели мастер-класс “Сам себе драматург”, который, по сути, был компактным демонстрационным вариантом разработанной ими методики, активно действующей уже несколько лет (проекты драматургической школы для заключенных “Арт-Амнистия”, для обитателей домов престарелых “Серебряный век”, для детей в социальных реабилитационных центрах и школах).

Это комплекс очень разных творческих заданий-упражнений, которые обладают одним обобщающим свойством: они позволяют заключенным, детям, людям зрелого возраста дорефлексивно, не проходя через “полосу препятствий” в виде теории драмы, получить представление о конфликте, диалоге, этапах развития действия и попробовать себя в написании драматургических текстов. Продуктивность методики при работе с такими разными аудиториями обеспечивается именно ее универсальностью. Спонтанность, но в то же время оформленность создаваемого высказывания о мире и о себе, возможность вступления этого высказывания-текста или высказывания-спектакля в диалогический контакт со слушателем / зрителем — это то, что необычайно важно для стариков, заключенных, детей в их ситуации выпадения из активного человеческого и социального “слышания-понимания”.

Уникальные коммуникативные возможности театра, по мнению Вячеслава Дурненкова, это главная причина той социальной ответственности, которую должен принять на себя российский театр сегодня: “Театр — последнее средство коммуникации. Все остальное можно унести на флешке. Театр на флешке унести нельзя. Поэтому для социальных проектов театр — идеальная форма”.

Такие социальные проекты безусловно являются в первую очередь, педагогическими, психотерапевтическими, социализирующими экспериментами, однако их значимость еще и в том, что они свидетельствуют о подвижности границ социальной, культурной и собственно театральной сфер.

В программе “ДрамоМании”, посвященной изучению художественных языков русской и польской современной драмы, социальная и политическая разновидности театра были представлены также кинодрамой и кинодокументалистикой.

Первый фильм, вошедший в “польскую” часть киноклуба “ДрамоМании-3”, который Кемерово увидел раньше Москвы, это авторский проект Пшемыслава Войцешека “Сделано в Польше” (2010, по его пьесе “Made in Poland”¹) — участник программы “Форум” Берлинского кинофестиваля 2011 года. В Москве эта работа позднее прозвучала в рамках показа “Последний революционер”, само

¹ “Современная драматургия”, № 3, 2007 г. (Здесь и далее прим. ред.)

название которого как бы намекает на особую социальную или политическую позицию автора фильма, на остросоциальную значимость конфликтов, в нем отраженных. Традиционный по способу воспроизведения внеокинематографической действительности, этот фильм находит новый ракурс видения старых общечеловеческих сюжетов. Здесь это сюжет становления / воспитания главного героя — юноши-бунтаря Богуша, открытого и понятного зрителю, с его панк-татуировкой на лбу и его тотальным ответом миру ("Fuck off"). Он остро чувствует углы социальной несправедливости и "липовую" суть политкорректности, его искренняя ярость против безнадежности жизни "маленьких людей" встречает лишь равнодушие, он напрасно пытается растирмощить обывателей, громя машины в спальном районе городка.

Этот герой — простодушный дикарь по естественности, искренности, отсутствию лицемерия и фальши, "культурного слоя", цивилизованности — очень похож на персонажей пьес Павла Пряжко, братьев Пресняковых, Юрия Клавдиева, Михаила Дурненкова; современный панк-антитипод Ганса Кастропа, наставниками которого становятся спившийся учитель и кэндз: каждый из них пытается решить проблему личной и социальной ответственности, в первую очередь свалив всю вину на другого.

Участники "ДрамоМании-3" высказали несколько интересных выражений об особенностях построения образа главного героя этого фильма (и пьесы Войщешека), которые роднят его с персонажами пьес русской "новой драмы". Зрители отметили, что бунтарство в герое сочетается с инфантильностью, не позволяющей ему вырасти до необходимого уровня рефлексии, до способности давать взятые ответы на те вопросы, которые ставят перед ним действительность. Его конфликт с социумом в результате, возможно, именно поэтому не разрешается.

Второй фильм был представлен участникам фестиваля-семинара Ильмирои Болотян, которая предложила глубокую рефлексию явления документального театра, взаимопрессекающегося с театром политическим и родственного кинодокументалистике ("Российская документальная драматургия: социокультурный аспект"). Ильмира Болотян обратила внимание на изменение социокультурного содержания такого "новодрамовского" понятия, как "ноль-позиция" (термин Михаила Угарова) в процессе активизации политического театра в последний год. Феноменология "ноль-позиции", по мнению Ильмиры Михайловой, меняется в настоящий момент: из художественного приема, придававшего документальному театру "подобие объективности и иллюзию искренности", он может превратиться в "кокетство со стороны авторов", может быть воспринят как признак релятивизма, индифферентности по отношению к остросоциальнym темам. И тем самым театр рискует потерять тот аванс доверия зрителей, который ему принадлежит как эстетическому явлению, способному отвечать за восстановление социальных связей.

Безусловно, нельзя политический театр ото-

ждествлять с остросоциальным критическим высказыванием автора или считать только способом привлечения общественного внимания к проблемным социальным и политическим сферам жизни. Политический театр не дидактичен или критичен, в первую очередь он — художественное высказывание, пытающееся что-то важное уловить в современной действительности, художественно проговорить некую правду жизни, которая не должна оставить безучастным адресата-слушателя.

Таким событийным высказыванием для участников "ДрамоМании-3" стала работа учеников Марины Разбежкиной "Зима, уходи!". Этот фильм, представленный на международном кинофестивале в швейцарском Локарно и на недавнем фестивале театра и кино "Текстура" в Перми, является разновидностью "кинодока", которую авторы предпочитают именовать "свидетельским кино".

В процессе обсуждения этого фильма зрителей особенно заинтересовал вопрос о формах авторского присутствия в таких произведениях, которые в качестве предмета изображения предлагают зрителю фрагменты документального материала. В рамках дискуссии участники пришли к выводу, что основной формой активности автора в подобных (документальных или псевдодокументальных) фильмах является монтаж; действие смещается в поле зрительской реакции, зрителю как бы оказывается главным творческим субъектом подобных произведений. Сама концепция "свидетельского кино" подразумевает присутствие альтернативной фигуры, чья позиция свидетеля-наблюдателя замещает авторитарную позицию режиссера-автора с его "избыtkом видения". И в то же время фигура "наблюдателя" — "вменяемого" рационального человека, "остраненного" от карнавального политического безумия обеих сторон — оппозиции и "запутинцев", — облегчает зрителю возможность отождествления с собой. Участники просмотра сделали ряд интересных наблюдений над карнавальной амбиентностью, взаимоотраженностью как "правой", так и оппозиционной сторон зимних протестных акций, а также пришли к выводу, что человеческое зерно самостоятельного мышления, выбора присутствует именно в этом своеобразном "Постороннем Другом", который в finale фильма принимает в дар от персонажей, похожих на гоголевских мужиков, рассуждающих о том, "докуда доедет (или не доедет) телега", значок с Гагарином. Таким образом, Гагарин оказывается, по зрительским наблюдениям участников фестиваля, единственным образом, который не вызывает ощущения политической ангажированности и способен действительно объединить людей разных поколений и разных взглядов в символическом одобрении, то есть действии не распоясавшегося "хаоса", а "добра".

Надо сказать, что в основном аудитория "ДрамоМании" на этом просмотре состояла из студентов-филологов и студентов-журналистов, преподавателей-литературоведов, школьников-лицеистов, но в то же время включала значительное количество зрителей самых разных, которых объединял интерес к кинодокументалистике и современному искусству. Поэтому особенно важно, что

дискуссия не замкнулась в рамках обсуждения материала фильма — протестных акций зимы 2011 / 2012 года, а вышла к интереснейшей проблеме —

рассуждениям о том, насколько подобные фильмы документальны, а насколько они лишь игра в “свидетельское” кино.

Конференц-секция “Поэтика современной польской и русской драмы”

Здесь был представлен как анализ отдельных драматических текстов с целью выявления особенностей поэтики конкретного произведения или творчества того или иного автора в целом (доклад Татьяны Волковой “Пьеса Вадима Леванова “Выглядки”¹ и жанровый “канон” трагедии”), так и анализ тенденций развития современной драматургии в целом (доклад Сергея Лавлинского «“Ребенок-жертва” и “ребенок-палац” в новейшей драматургии»).

Кемеровские и московские литературоведы выступили с анализом произведений польской драмы (доклады Евгении Роговой “Тема старости в “Рыданиях” К. Бизе”, Оксаны Дрейфельд «“Насилие и память в пьесе Кшиштофа Бизе “Токсины”»). Польские исследователи обратились к основным тенденциям русской “новой драмы” (доклад Катажины Сыски «“Неосентименталистские” игры в эмпатию: автор и адресат в монодрамах Евгения Гришковца»).

“Круглый стол” конференц-секции был посвящен обсуждению работы по созданию статей для “Экспериментального словаря русской драматургии XX—XXI веков (1990–2010 годы)”, презентации сборника “Поэтика русской драматургии XX—XXI веков. Вып. 1–2” (Москва, Кемерово, 2012) и словарных материалов, опубликованных в “Новом филологическом вестнике” и журнале “Современная драматургия” в 2011–2012 гг.²

По убеждению участников “ДрамоМании”, основой успешного описания и изучения современной драмы должно стать *объединение разных подходов и научных языков*. Междисциплинарный диалог культурологов, искусствоведов, театроведов, теоретиков и историков литературы, преодолевающий отчужденность научных языков, которыми они традиционно пользуются, с целью добиться максимально четкой артикуляции понятий и категорий, пригодных для продуктивного описания драмы в современном ее многообразии, — предполагаемый результат работы коллектива авторов упомянутого выше “Экспериментального словаря”.

Многочисленные дискуссии, “круглые столы”, проводимые театральным столичным сообществом (инициированные Центром им. Мейерхольда, Центром драматургии и режиссуры, журналами “Театр”, “Современная драматургия”, авторитетными жюри театральных фестивалей), не имеют цели до конца решить вопрос о месте новейшей драматургии в литературной, театральной и общественной (а в последнее время еще и политической) жизни современной России. Они фиксиру-

ют его *актуальность как явления современного искусства*, его включенность в социокультурные процессы современности.

Кемеровская “ДрамоМания” — часть этого живого процесса, здесь не воспроизводятся готовые ответы на готовые вопросы, само столкновение актуальности современного искусства и провинциальной инертности кузбасского культурного пространства порождает *эффект неожиданности, остранения*, заостряет эти вопросы. На кемеровских “ДрамоМаниях” современная драма обнаруживает свою специфику именно как социокультурного феномена, *не отделенного от современности временной дистанцией* и в то же время *остро нуждающегося в рефлексии*.

Программа “ДрамоМании” настолько интенсивна, что эффект “приращения смысла” порождает за три дня волну активности, помогающую участникам продлевать действие, инициированное фестивалем, далеко за его границы. Университетскому театру “Встреча” — ставить новые спектакли, проводить новые читки, экспериментировать с авангардными театральными формами (например, осваивать и успешно презентировать эстетику японского авангардного театра БуТо), литераторам и театроведам — проводить активнейшую рефлексию художественного и театрального языка “новой драмы”, работать дальше над тем же “Экспериментальным словарем русской драматургии”, аналогом которого является, пожалуй, только французский “Лексикон новой и новейшей драмы”.

И наоборот — именно активность новейшей драмы как социокультурного феномена в сознании “драмоманского” сообщества, формирующего тонкий культурный слой кемеровского пространства, приводит к необычайной интенсивности каждого подобного фестиваля.

“ДрамоМания” — это еще и проект, который способен восполнить лакуны провинциального театрального образования, только вот в этом своем качестве он остается практически невостребованным преподавателями, студентами местного Университета культуры, актерами, звездами, режиссерами и худруками местного Театра драмы. Почему? Ответ на этот вопрос ставит Кемерово в далеко не оригинальную позицию. Репертуарный театр и вуз, готовящий для него молодых актеров, остаются по-прежнему довольно консервативной, замкнутой средой, инерционность их вполне объяснима желанием остаться “местом для культурного удовольствия в субботу вечером за ваши деньги”.

¹ “Современная драматургия”, № 3, 1998 г.

² Публикации продолжаются в 2013 году. См., в частности, предыдущий и настоящий номера журнала.

Мастерская

Владимир Коломак: “В новой драматургии мне тесно”

Беседу ведет Полина Богданова

В такой маленький город, как Вышний Волочек, насчитывающий около ста тысяч жителей, не часто удается заехать. А там тоже есть театр со своими проблемами. Его главный режиссер Владимир Коломак немало поколесил по провинции, прежде чем осесть здесь. В ранней молодости работал актером. Потом закончил театральный вуз в Белоруссии, уехал в Прокопьевск. Затем ему предложили стажировку в театре Марка Захарова, где Коломак провел год. После столицы вернулся на периферию, в город побольше, Новокузнецк. После конфликта с директором пришлось уехать и несколько лет ставить в разных театрах. Таким образом, Коломак объездил чуть ли не всю страну. Наконец, потянуло к оседлости, к своему коллектиvu актеров, к единомышленникам. В 2006 году приехал в Вышний Волочек, стал ставить спектакль за спектаклем, завоевывать зрителя. Как признается, тогда практически не уходил из театра, спал прямо в кабинете.

— Публика у вас особая? Она вам жестко диктует свои вкусы?

— У нас есть зрители, которые понимают сложные вещи, а есть, которые не понимают. Поэтому я прибегаю к принципу “слоеного пирога”, когда верхний слой понятен Марьванне, которая первый раз пришла в театр. А в другом слое должны быть заложены те смысловые вещи, которые Марьванна не воспринимает, их воспринимает интеллигентный зритель. Учитываешь и то, что спектакль может поехать на фестиваль, а там будут критики, которые прочитают всё — и метафоры, и символику костюмов. Вкус Марьванны я и называю местным менталитетом. С этим нельзя не считаться.

— В чем специфика работы такого маленького театра, как ваш?

— Во-первых, у нас существует план. Тут не скажешь: “Хочу ставить Уильямса или хочу Фолкнера”. Мне ответят: “А план? А зритель? А полный зал? А где сказки?” Потому что маленький театр план выполняет сказками и зарабатывает деньги детским зрителем, хотя билеты на детские спектакли и дешевле, чем на взрослые. Но детский зритель — это постоянный зритель. Далее, говоря о специфике: один акт, скажем, не должен длиться более одного часа десяти минут. Когда мне говорят, что спектакль будет идти три часа сорок минут, я понимаю, что у нас в городе нельзя этого делать. И я сам, когда смотрю длинный спектакль, ловлю себя на том, что мне это или тяжело, или неинтересно. Нужен перерыв. Но когда смотрю какую-то додинскую постановку или “Мастер и Маргарита” Белякова, не замечаю, как проходит пять часов. Но это бывает редко. В основном нормальный зритель хочет отдохнуть после часа представления.

— План у вас какой?

— Мы сами себе установили этот план. А когда установили, нам его в Твери утвердили. Нам приходится считаться, что в городе с населением 100 тысяч жителей спектакли быстро отсматриваются. Поэтому мы ставим восемь спектаклей в год.

Нашему театру порой требуются легкие, компактные спектакли, потому что у нас огромный план по выездным. В выездном спектакле должны быть заняты три-четыре актера. Стараешься, конечно, это учитывать. И scenicография нужна особая, остроумная. Придумываешь что-то, чтобы из двух палок и четырех колес создать нечто многофункциональное.

— И сколько выездов в месяц?

— На стационаре играем три дня — пятницу, субботу, воскресенье. А по будням — выездные. Когда репетируем, останавливаем выезды. Так и планируем репертуар.

— **Финансирование у вас бюджетное? Это меньше, чем в областном театре?**

— Безусловно меньше. Хоть мы и считаемся областным театром. Нас финансирует Тверь, и только она определяет, сколько понадобится средств для выживания нашего театра. Но бывший губернатор оставил пятимиллиардный долг — у нас дотационная область, все очень ужато, и за каждый рубль мы отчитываемся. Поскольку мы в тверском подчинении, деньги

получаем оттуда. В этом есть свои плюсы и минусы. Когда, к примеру, решается проблема жилья, в Твери нам говорят: “Решайте на уровне города”. А в городе говорят: “Вы в подчинении Твери, с ними и говорите”. Поэтому в нашем театре очень сложное положение у директора. Бедный человек, я ему очень сочувствую. У него куча проблем: и талоны на бензин, и с крыши течет, и с жильем беда. Лично у меня на это мозгов не хватает, и я не желал бы оказаться на его месте.

— **Понятно, предпочитаете творческую работу? Вам кто-нибудь из режиссеров помогает или вы все ставите один?**

— Когда начинал работать, в Волочке я был один. Денег на приглашенных не было. Сейчас мы взяли Игната Кирилова, пятикурсника из ЛГИТМиКа (СПбГАТИ), мастерская Праудина. Мне интересно, чем сейчас живут молодые. Кажется, они не очень любят застольный период. Предпочитают броские, постановочные вещи. Вот я и хочу лично пообщаться с молодым режиссером. Может, что-то и возьму от него. Сейчас театру нужна новогодняя сказка. С этого он начнет. Хотя мы говорили с ним о молодежной пьесе, и он ее тоже будет ставить, но позднее.

— **У вас есть возможность приглашать хороших актеров?**

— Из-за того, что я в свое время много ездил и оставил после себя неплохие воспоминания, мне удавалось приглашать многих актеров. Из Челябинска, Новокузнецка, Твери, Киева... Отовсюду. Среди них есть очень близкие по духу мне актеры. Вот Евгений Красных, мы с ним работали и в других театрах, он понимает меня с полуслова. Здесь в театре я нашел Анастасию Волоцкую, она приехала из Магадана. Назову и Алексея Чимичакова, который играет во многих моих спектаклях. Максим Лященко — он играл Германна в “Пиковой даме”, которую вы видели на фестивале. Закончив Школу-студию МХАТ, пришел в наш театр и сейчас занимает значимое место в репертуаре. Есть Алексей Кузнецов, с которым, я надеюсь, мы еще сделаем много хороших спектаклей. Анастасия Долгова, которая играла Лизу, это будущее нашего театра. И конечно же, есть замечательные “старики”, с которыми я выпустил последнюю премьеру “Аккомпаниатор” А. Галина. В общем, у меня есть на кого опереться. Хочется, чтобы театр Вышнего Волочка имел свое имя в театральной жизни России. Раньше нам приходилось напрашиваться на разные фестивали, а теперь уже мне звонят, приглашая участвовать во всевозможных фестивалях. И поверьте, без наград мы не возвращаемся.

— **А как город решает проблему квартир для актеров?**

— Это самое слабое место. У меня в электронной почте зависли десять или двенадцать резюме актеров, которых мы не можем принять в театр из-за проблемы с жильем. Хотя недавно принял молодую актрису из Ижевска, но она сама будет решать эту проблему.

— **А репертуар вам тоже диктует город?**

— Нет. Этот вопрос только в моей компетенции. У меня тут свои предпочтения. Я, конечно, их сообразую с интересами зрительской аудитории нашего города, но репертуар мне никто не диктует, ни директор, ни город, ни область. Вот весной я хочу ставить маркиза де Сада. Но не его “Жанетту” и прочие так называемые порнографические романы. Я в свое время набрел на старый номер “Иностранной литературы”, там были напечатаны три новеллы де Сада. Они мне понравились своей событийной насыщенностью. По ним я сделал свою первую в жизни инсценировку. По жанру это кровавая мелодрама. На сегодняшний день у меня 10 инсценировок. И если я беру классическую прозу, я сам ее инсценирую. Так у меня появились постановки “Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”, “Игрок” Достоевского, “Леди Макбет Мценского уезда”, “Пиковая дама”.

— **Вы любите серьезную классику?**

— Да, я люблю серьезную литературу. Но репертуар приходится строить так, что в сезон можно поставить только один серьезный спектакль. Под “серьезным” я понимаю прежде всего финансовую сторону и особый театральный язык. Хотя таким может быть и небольшой, малозатратный спектакль с прицелом на участие в театральных фестивалях. Я стараюсь не отставать от того общественного процесса, который происходит в театральной жизни России. Слежу за этим, когда бываю в театрах Москвы, отсматриваю видео. К примеру, очарован спектаклем “Гроза” Эренбурга в Магнитогорске.

— “Пиковая дама” когда была поставлена?

— Недавно. Мы ее ставили, чтобы повезти в Псков на Пушкинский фестиваль.

— Что вам было интересно в этом произведении?

— Я давно сформулировал для себя темы, которые меня трогают. Это любовь и предательство. Предательство я трактую в самом широком смысле этого понятия. Например, предательство идеалов юности. Вот у Чехова тема предательства берется очень объемно: возмите рассказ “Ионыч”. И третья тема, которая меня волнует, это свобода. Свобода — самое трудное понятие. Жизни не хватит, чтобы исчерпать эти темы. Что меня интересовало в “Пиковой даме”? Может, этого и нет у Пушкина или об этом можно спорить, но меня там интересовала тема любви Германна к Лизе и предательства этой любви ради обогащения. Страсть к обладанию секретом трех карт побеждает в нем любовь. Наш спектакль начинается с того, чем закончилась пушкинская повесть — Германн в Обуховской больнице и все время повторяет: “Тройка, семерка, туз”. Хотелось сбить зрителя с привычного представления о блестящем Петербурге и начать спектакль с грязного, шаркающего дурдома. Германн в бреду мучается вопросом: “Почему не выпал туз? Почему дама пик?” И тогда события пушкинской повести начинают разворачиваться через призму горячечного сознания Германна. Перебирая события, которые с ним происходили, он приходит к страшному для себя открытию: он предал свою любовь. Именно любовь была его богатством, а не тайна трех карт. И это открытие сводит его с ума окончательно. В спектакле есть образ Дамы в черном, которая постоянно находится рядом с Германном. Мы этот образ трактовали как второе, темное “я” героя.

— Скажите, а как вы относитесь к современным пьесам?

— Я пытаюсь следить за современной драматургией. Но, как правило, осилив 10—15 страниц, откладывая пьесу. Лишь малое количество подобной драматургии дочитываю до конца. Что я думаю о современных пьесах? Считаю, что в последнее время в драматургии произошел всплеск. Мне кажется, что прежде не было такого количества людей, пишущих пьесы. Наверное, это благодаря активной деятельности таких подвижников новой драмы, как Коляда, Угаров. Но как крупинки золотого песка в лотке привлекают золотодобытчика, так мое внимание привлекло всего несколько пьес из вала современной драматургии, которую мне пришлось читать. Что меня в принципе не устраивает в этом потоке? Смотрю в Интернет... В некоторых театрах проводят читки пьес молодых авторов. И профессиональные артисты делают это достаточно хорошо. Но если начать ставить полноценный спектакль по этой пьесе, то трудно что-нибудь прибавить к тому содержанию, которое открыли артисты простой читкой с листа. Оно исчерпано. Эти пьесы сравнимы с маленькими рассказами в литературе, а мне нравится читать романы, саги. Сложившийся на подобной драматургии “театр doc” не признает языка театра: метафор, образности, символики, музыкального оформления, театрального света. Там все скучно, как в жизни. Как за окошком. А мне скучна неотсекенная жизнь. Мне не хватает элементов театральной образности в таких спектаклях. В январе должен начать ставить Уильямса в Рыбинске. Там есть подходящие актеры. Есть Орфей, есть Леди, есть Кэрол. Женский состав там вообще сильный, а эта пьеса женская. Для меня она притча. Уильямс меня увлекает больше, чем драматургия “doc”.

— А ваши актеры смогут это сыграть?

— Ну, если они играют Достоевского, Пушкина, Лескова, то и Уильямс им по силам.

— Вам интересен небытовой театр?

— Нет, почему? Последняя премьера нашего театра

“Аккомпаниатор” А. Галина разворачивается почти в натуралистических декорациях. Это способствует очень подробной психологической игре актеров в этом спектакле. Но я стараюсь предлагать своему зрителю разные по жанру и стилистике зрелища. В этом тоже специфика единственного в городе театра.

— Вам не кажется, что у актеров потеряна способность к подробной игре, к тонкому психологии, к нюансам, к сложным человеческим отношениям?

— Подробность подробности рознь! Есть спектакли, замусоренные житейскими ненужными подробностями, которые меня раздражают своей обыденностью и бытовизмом. Если мне нужны житейские подробности, я отодвину занавеску, и буду в окошко смотреть, там

все подробно, органично. Но это еще не предмет искусства. Театр изменился. Кино, телевидение забрали у театра бытовую, мелочную подробность. Вот позвонили в дверь, актер говорит: “Пойду открою” — и четыре секунды идет дверь открывать. Я умру от скуки за эти четыре секунды. Такая подробность мне не нравится. “Как в жизни” мне неинтересно. А вот совмещение театра метафорического, поэтического с театром психологическим — это мне ближе. Недаром сцена находится чуть повыше зрительного зала. Потом, как говорил Гамлет: “Театр — квинтэссенция жизни”, а не сама жизнь.

— Вам нравится, как вы сказали, кровавая мелодрама? Вы назвали маркиза де Сада. Что еще относится к этому жанру?

— В моей инсценировке по новелле де Сада “Преступление любви” меня привлекает амплитудность событий, которые там происходят. Градус происходящего мечется от минус ста к плюс ста. В этой новелле нет никакой порнографии. Там имеет место лишь одна “садистическая” деталь: отец любит свою dochь как женщину, а dochь любит отца как мужчину. Жена с ужасом узнает об этом. Муж подговаривает друга сделать его жену своей любовницей, чтобы ее замарать, чтобы не смела рот открывать. Друг дает согласие, но не идет на это. Он сам влюблен в dochь отца и с помощью жены похищает ее. Отец настигает друга, убивает его, и так далее. Я почти уверен, что простому зрителю этот сюжет будет интересен. Это и есть кровавая мелодрама. С похищениями, убийствами, погонями, драками, со всем тем, что составляет суть кровавой мелодрамы. И вообще жанр мелодрамы мне нравится. В Мицуринске мне предложили поставить “Дикарь” Касоны. Тоже хорошая мелодрама. В ней заложен настоящий драматизм, яркий событийный ряд, конфликтность, актерам есть что играть. А в новой драматургии мне тесно.

— Хорошая кровавая мелодрама — это бульварный театр. Старый добрый бульварный театр, он был всегда и всегда будет. Но такой театр тоже нужен, особенно если речь идет о театре в таком маленьком городе, как ваш. А сколько стоят билеты на ваши спектакли?

— Самые дорогие — 250 руб. Это на премьеру. Детские соответственно дешевле.

— Какие произведения вас еще интересуют?

— Хочу поставить “Анну Каренину”. Сам буду писать инсценировку. Сейчас читаю роман по страничке, и меня очень привлекают рассуждения, комментарии Толстого. Я обязательно буду их включать в инсценировку. Если их убрать и оставить только прямую речь, то все будет совсем по-другому. Комментарии дают емкость. Где я буду это реализовывать, пока не знаю. Но меня волнует эта история. Конечно, в спектакль нельзя вместить весь роман. Надо останавливаться на какой-то линии. Но самое интересное, как я уже сказал, не прямая речь героев, а авторские комментарии происходящего. Интересно то, как Толстой видит ту или иную ситуацию. Как бытовую ситуацию переводит в надбытовую. Это важные моменты, они должны войти и в инсценировку. Сам герой не будет только Бронским. Он будет еще и наблюдателем, который высказывает мысль Толстого.

Тадеуш Слободзянек: “Автор — важнейшая фигура в театре” *Беседу ведет Светлана Новикова*

Все свои интервью без исключения я делала с людьми, которые мне интересны. Но Тадеуш Слободзянек — человек не просто интересный, он человек-театр. Чего только не было в его жизни! Начал как театральный критик, потом стал драматургом, автором пьес “Турляй-рошик” (в соавторстве с Петром Томашуком), “Илья-Пророк”, “Царь Миколай”, “Колдун Маламбо”... Сделал потрясающий фильм “Обыватель Пекосевич” о том, что происходило в Польше в конце 60-х. Начал обновление польской драматургии, создал свою драматургическую мастерскую, а потом и свой театр... Теперь по всему миру ставят его пьесу “Наш класс”, а варшавская театральная общественность злорадно обсуждает ситуацию в руководимом Слободзянеком театре. Процесс перестройки не бывает милым и уютным.

Мы познакомились лет двадцать назад, причем сначала не с Тадеушем, а с его пьесой “Илья-Пророк” — резкой, смелой, поставленной во многих странах. В России эту пьесу не ставили. Эугениуш Мельцарек, атташе по культуре Польши в 90-е годы, предложил мне устроить в Лаборатории новой пьесы читку “Ильи-Пророка” как лучшей польской драмы десятилетия. Надо было сделать перевод. На эту волонтерскую работу я сговорила драматурга Сашу Железцова. Он согласился еще до того, как получил текст, — его впечатлил псевдоним, под которым Слободзянек выступал в молодости как театральный критик: Конецпольский.

Пьеса “Илья-Пророк” была переведена и показана на одной из первых “Любимовок”. До постановки в театре дело не дошло, но цитаты потом среди нас ходили. Еще одну пьесу Слободзянека, “Сон клопа”, мне пришлось переводить с подстрочника самой, а юный Володя Епифанцев, тогда студент курса Фоменко, сделал по ней совершенно отвязный показ. Епифанцев был большим поклонником Маяковского, а пьеса — фантазией о том, как прославший 70 лет герой Маяковского очнулся в зоопарке и увидел Москву со всеми “прелестями” наших лихих в яростях... То была довольно колючая сатира, и опять у Слободзянека не вышло союза ни с каким российским театром. Почему? Да потому что его пьесы остросоциальны, антиклерикальны, болезненно задевают общество, разрушают человеческие заблуждения. А какая же собака, как говорится, любит критику? Я бы назвала Слободзянека польским Эрдманом. Приезжал в Москву, он каждый раз едет на Новодевичье и бродит у могил Гоголя, Булгакова, Маяковского и других наших классиков. Как-то зимой спрашивала: “Зачем тебе это, особенно в такой холод?” Он говорит: “Здесь я чувствую себя дома”.

Кого мы знали из польских драматургов 80—90-х? Мрожека, Ружевича, Гловацикого. Молодых не было. Слободзянек в Польше совершил то же, что у нас Михаил Угаров: сказал, что театру нужно обновление, — и сделал. Начал с драматургии. Слободзянек открыл “Лабораторию драмы”, где вырастил целую плеяду новых авторов. Это небольшой подвальный театр в Варшаве, такой инкубатор новой пьесы. Здесь с минимальными постановочными средствами ставят спектакли и устраивают читки. И это всегда польские пьесы — обычно молодых авторов, но, кроме того, еще и золотой запас драмы, по каким-то причинам забытой. Театр имеет своего зрителя, в него охотно ходят и молодежь, и интеллигентная публика средних лет. Билеты на спектакли стоят 30 золотых (примерно 300 рублей) и чуть дороже. На читки — 20 золотых. После нескольких лет хорошей работы, появления новых имен, массы спектаклей, отмеченных всевозможными наградами, Слободзянеку дали еще один варшавский театр — он носит название “На Воли”. Там только помещение и технический персонал, постоянной труппы нет. В нем Слободзянек сделал мировую премьеру “Иллюзий” Вырыпаева.

И вот в начале этого сезона, как раз когда я приехала в Варшаву, Слободзянек получает третью сцену — “Театр Драматичны”. Находится он в сталинской высотке — нелюбимом поляками Дворце культуры и науки. Именно здесь Слободзянек успел поговорить со мной. У нас был всего час. Потом ему надо было идти смотреть спектакль своего нового театра, а завтра — выступать перед труппой, говорить о планах и намерениях.

— Тадеуш, я поражена: ты руководишь тремя театрами! Как это объяснить?

— Это ошибка, которую все делают. У меня не три театра, а один, который имеет три сцены в разных местах: маленькую, большую и среднюю. Первая, “Лаборатория драмы”, была моим частным театром. Я сделал его с друзьями, чтобы ставить современных польских авторов. Все говорили: это ниша, маленький подвал, но теперь он стал театром. И оказалось, что в моем подвале больше зрителей, чем в театре “На Воли”. Когда я пришел в театр “На Воли”, зал заполнялся на 17 процентов. А теперь 85—90, и я считаю только тех, кто покупает билеты, кроме приглашенных. Притом что я не пошел по пути коммерческого театра. Мы берем настоящую литературу, современную драму: пьесы Гомбровича, Выспяньского, Ивана Вырыпаева. К нам вернулись зрители, которые забыли этот театр за последние годы.

— С двумя театрами понятно, а “Драматичный”?

— С ним история похожая: заполненность была 5 процентов — никто не хотел ходить.

— Как неожиданно для Варшавы! Неужели все театры испортились? Перестали привлекать публику?

— Нет, у нас есть пять-шесть хороших частных театров: Театр Кристины Янды и несколько других, их тоже делают актеры.

— **Они не на бюджете города?**

— Да, конечно.

— **Но все же почему тебе дали еще и “Театр Драматичны” — самую большую сцену Варшавы?**

— Потому что я участвовал в конкурсе программ развития театра и моя программа победила.

— **В чем она заключается, твоя программа?**

— В репертуарном профиле театра. Можно все посмотреть на сайте. В “Драматичном” ставили репертуар, на который публика не ходила. А я предлагаю современные пьесы, новые интерпретации классики. Это мой опыт нескольких лет в театре “На Воли”. У меня не три театра, а один. Один ансамбль, одна постоянная труппа. В театре “На Воли” я не мог играть как хотел, потому что не было труппы: мои актеры были заняты в других проектах. Теперь будет единая труппа и три сцены.

— **Ты снимаешь в “Драматичном” старый и делаешь новый репертуар?**

— Не всё. В “Драматичном” я оставлю известные спектакли Кристиана Люпы. Я сохранию все интересное, все, что надо сохранить. А экспериментальные спектакли, на которых пустой зал, я посмотрю и решу.

— **Я смотрела в театре “На Воли” отличный спектакль с трудно выговариваемым названием — “Пшегнёнце” Петра Ровицкого. Что это значит?**

— Это перевод еврейского слова дидбук. Дидбук — дух умершего, который вселяется в другого человека. По-русски — прицепившийся, приставший.

— В Москве есть аналогичный проект — “Актуализация классики”. Он идет в Центре драматургии и режиссуры, которым руководит Михаил Угаров. Легендарный “Дидбук” Семена Ан-ского в постановке Вахтангова был романтической легендой. У вас — настоящая драма на тему вины. Вины, разъедающей общество и личность. Дидбук вселяется в бандита, отобравшего дом у жалкого старика. Бандит начинает выть женским голосом — жалуется, что его убили. Оказывается, хозяин этого дома много лет назад, во время войны, убил беззащитную еврейскую женщину с ребенком... У нас в России тема вины непопулярна. Наверно поэтому “Дидбук” после 1922 года в России не ставили. А в Польше?

— Сейчас он есть в репертуаре Еврейского театра в Варшаве. А 8—10 лет назад “Дидбук” ставил Варликowski.

— **Где он сейчас работает?**

— У него нет своего здания, но есть сильная труппа, хорошие сотрудники: сценограф, композитор. Здание строится.

— **Ты мог бы его пригласить пока в свой театр?**

— У меня были переговоры с Яжиной и с Варликowskим, чтобы они играли свои спектакли на сцене “Театра Драматичны”. Но оказалось, это невозможно по их условиям. Чтобы платить им актерам столько, сколько они хотят, нужно 500—600 зрителей. Причем мои актеры и технические сотрудники (электрики, машинисты сцены и прочие) останутся без зарплаты, потому что они хотят прийти со своим персоналом. Я не могу сдать пустой театр, а своих оставить без работы.

— **Что в Польше с реформой театра? У нас все понимают: жить по-старому нельзя. Но перемен не хотят, боятся. В московских театрах Ермоловой и Гоголя сменились руководители. Это теперь будут совершенно новые театры. Новым руководителям необходима свежая кровь, а в старых театрах постоянная труппа. А что ты сделаешь с труппой “Театра Драматичны”?**

— Посмотрим. Есть старые актеры, среди них несколько хороших. Директор, который работал до моего прихода, пригласил много новых молодых актеров — 70 процентов труппы. Они умеют играть в маленьких залах, а здесь зал большой. Я оставлю только хороших актеров, которых слышно на большой сцене в последнем ряду. Думаю, что смогу принять несколько человек. Завтра на соборе труппы хочу сказать, что у нас *час зеро*. Я не буду смотреть в прошлое, кто меня любит или нет, кто писал письма “за” и “против”. Мне важно, как человек работает, нужен ли он режиссерам. Сам я не буду ставить, веду переговоры с несколькими режиссерами. Если актер нужен и работает — он будет получать оклад и надбавку. Думаю, что я неплохой директор, потому что умею сотрудничать с хорошими режиссерами.

Знаю, как обеспечить им безопасность в работе. Многие режиссеры — молодые и среднего возраста — хотят со мной работать.

— **Сколько постановок вы можете сделать на трех сценах?**

— За год хочу выпустить 10—12 спектаклей. Я хочу изменить одну вещь — работать не в германской модели, а в английской. В германской модели режиссер — диктатор. Он делает все что хочет: может переписать пьесу, добавить свой текст. У него для этого есть сотрудник — драматург. Я понимаю эту модель: у такого руководителя точный маркетинг, он знает своего зрителя. У немцев есть театры классические и театры авангардные. В Берлине ты можешь увидеть классического “Фауста” Петера Штайна и авангардного — Кристофа Мартлера. А в английской модели главный — автор. Люди приходят на автора... в чьей-то постановке. Драматург в немецком понимании — это хороший гармонист, у которого есть представление, как играть на гармошке, только сам не умеет. Я смотрю на это по-другому. Автор — важнейшая фигура в театре. Режиссеры думают, что могут сами сделать инсценировку. Мой опыт показывает: лучше, если это делает драматург, знающий театр, а не сам режиссер. Мне нравится старая классика в современной адаптации, сделанной драматургами. Я готовлю старые пьесы в новых переводах — “Царя Эдипа”, “Мизантропа” Мольера. Перевод “Женитьбы” Гоголя мне делает Любомира Петровская.

— **Как ты собираешься делить репертуар между тремя площадками?**

— Это покажет зритель. Я думаю, в “Лаборатории драмы” будет экспериментальная сцена. Прежде всего для современной польской пьесы. Если спектакль хорошо пойдет, будем переносить на сцену “На Воли” — там 400 мест.

— **А в большом зале какая вместимость?**

— В “Драматичном” 690. Но что все делают? Сокращают. Например, Люпа в этом зале из 690 мест делал 200. Тогда заполняемость 30 процентов.

— **Примерно год назад в Москве был “десант” крупных польских спектаклей: “(А) полно-ния” Варликовского, “Вавилон” Елинек... Они внесли в театральную атмосферу какую-то мрачную струю, были мне как зрителю очень тяжелы. Что происходит с польским театром?**

— Я не буду говорить плохо о своих коллегах. Это такой театр. Елинек очень хорошая писательница, она пишет для богатых людей в Вене — призывает их подумать, что произошло с их деньгами. А у польского зрителя денег всего-то на еду. Тексты Елинек для богатого буржуазного зрителя, чтобы пощекотать нервы — буржуза это любят. А у нас другая публика. У нас постановку Елинек хотят смотреть несколько критиков и друзья артистов.

— **У тебя подход Маяковского, который смеялся над буржуазией.**

— Нет, я не смеюсь над ней. Все театры существуют благодаря мещанскому, буржуазному зрителю. По-моему, есть всего два вида театра. Один — публичный, мещанский. Другой — придворный. Первый — театр народа, толпы. Второй — театр власти.

— **Я говорю с тобой как с директором театра. Но для меня ты в первую очередь драматург. Успеваешь писать?**

— У меня много замыслов. Заканчиваю пьесу о молодом Сталине, осталась одна сцена. Между прочим, наш театр играет во Дворце культуры и науки, а это подарок Варшаве от Сталина.

— **В московском театре “Практика” есть спектакль о молодом Сталине, который идет на свидание к юной Надежде Аллилуевой в тот день, когда все его соратники делают революцию.**

— У меня все происходит еще раньше. Начинается венчанием с его первой женой. Потом он едет в Krakow, чтобы получить разрешение Ленина на ограбление банка в Тифлисе. Сталина ждут друзья, они готовы напасть на банк.

— **Так у тебя будет и Ленин?**

— И Ленин, и Троцкий. Есть сцена, в которой Stalin сидит в кафе со своей любовницей Людмилой Сталь, дочерью миллионера из Баку. Он выдает себя за грузинского князя, она — будто бы его жена. Они ждут встречи с Лениным. Это самое известное кафе в Вене. Там же, за другим столиком, сидят молодой Гитлер и Витгенштейн. Гитлер плачет, что его не приняли в Академию художеств. Немного подальше сидят молодой Фрейд и Юнг. Они обсуждают комплекс Эдипа. В третьем углу сидят четыре немецких писателя. Они с утра пьяны и пишут вчетвером один фельетон о том, что происходит в мире. Это 21 июня 1907 года. Stalin в

ожидании Ленина спорит о Достоевском, выясняется, что он хорошо, на память знает Достоевского. Приходит Троцкий и сообщает, что Ленин уехал в Лондон. Stalin потом едет в Лондон — там съезд большевиков и меньшевиков. В Лондоне у меня сцена, в которой американский миллионер дает им денег на революцию, он думает, что они республиканцы и хотят из России сделать вторую Америку. Он дарит им винчестеры.

— **Как ты закрутил!**

— Это все правда!

— **И миллионер, и винчестеры были?**

— Да! И Ленин, и Крупская, и Роза Люксембург, и Мартов, и Плеханов ходили стрелять. Это было их любимое занятие, хобби. Потом Stalin едет в Krakow, сидит в ресторане. Долго ждет заказанный суп — ему не хотят подавать. Он злится. А знаешь, почему не подают? В Krakowе в это время шел австрийский раздел — делили Польшу. Между Пруссией, Германией и Россией. И весь Krakow тогда ненавидел людей из России.

— **Тадеуш, ты с удивительным постоянством пишешь про социальные проблемы. Почему ты не пишешь про любовь?**

— Любовь — это самое важное в жизни. Но не в театре. Не думаю, что я мог бы что-то интересное сказать о любви. У меня есть потребность говорить о других аспектах жизни. Я пишу пьесы о молодом Stalinе теперь, когда в Польше, России и Европе воскресает идея неокоммунизма. Это не марксизм — это народный социализм. Примитивная идеология: сделать революцию, чтобы поделить все поровну.

— **Кто хочет революции?**

— Молодые.

— **Снова жажда крови! Неужели все прошлое забыто?**

— У нас в Польше молодые ничего не помнят. Они идеалисты. Есть и несколько старииков, которые говорят: коммунизм — это прекрасно. Я пишу про молодого Сталина и хочу показать момент перемены в нем. Из молодого идеалиста он превращается в политика, который знает, что человек не может быть свободным. Stalin знал Dostoevskogo: если человек убивает одного Бога, он заводит себе другого. Ужас терпения Shigalova, который открывает страшную истину. В чем коммунизм? В том, что 10 процентов свободны, а 90 — рабы. Понимая все, Stalin это тем не менее делает. В молодости он был бунтарем, потом стал думать практически.

— **В марте на “Золотую маску” театр “На Воли” привозит “Наш класс”. Наконец мы сможем посмотреть эту пьесу, которая уже обошла, можно сказать, весь свет. Я знаю про постановки в Лондоне, Вашингтоне, Японии... Где еще?**

— В Филадельфии, Миннесоте, Торонто, Мадриде, Барселоне, Риме, Праге, Будапеште. Готовятся постановки в Вильнюсе, Тель-Авиве и Стокгольме. Сейчас еще несколько театров ведут переговоры с моим литературным агентом.

— **В разных странах эту вещь воспринимают по-разному?**

— Я видел не все постановки, а только часть, и для меня это очень важный опыт. Что в них общее — универсальная история об одноклассниках, которые из друзей превращаются в смертельных врагов. Этот сюжет работает везде: в Вашингтоне, Мадриде, Будапеште. Конечно, в пьесе есть тема непростых отношений поляков и евреев, но это делает конфликт достоверным в глазах других наций, не только тех, к которым принадлежат персонажи этой пьесы.

— **В Польше твой спектакль не только получил награды, но и вызвал скандал?**

— Да, он вызвал много споров, но, если честно — это меня не удивило. Театр должен провоцировать, раздражать, теребить раны, но прежде всего заставлять думать. С “Нашим классом” так и получилось. В глазах Европы поляки несут свою долю ответственности за Холокост, за массовое уничтожение евреев, и очень важно это серьезно проработать. Не все европейские страны могут сказать о себе такое.

— Сорок лет назад Польша попросила уехать из страны всех евреев. А в последние годы проявляет интерес к еврейской культуре: проводит фестивали, снова стал работать в Варшаве еврейский театр. Что за этим стоит? Реальное чувство вины? Игра и притворство?

— Сорок с лишним лет назад евреев из Польши изгнали коммунисты. То была акция в

духе сталинского “дела врачей”. Я думаю, что в этом принимали участие люди, которые, с одной стороны, жалели, что Гитлер не довел до конца свое дело, а с другой — что Сталин не успел завершить свое. Разумеется, без антисемитизма разных слоев польского общества эта акция не могла бы получиться и не было бы желающих выискивать еврейские корни у своих соотечественников. Тем не менее, факт остается фактом. Многие евреи покинули Польшу в 1968 году, и мне кажется, что больше всего потеряла на этом сама Польша, поскольку это были талантливые люди. Они уехали в Америку, Западную Европу, Скандинавию и заняли там высокие должности, добились успеха. К счастью, после 1989 года некоторые из них установили добрые отношения с демократической Польшей, внесли много хорошего в развитие страны, а некоторые даже вернулись или имеют тут второй дом. Польша — удивительная страна. Здесь еще сохранились антисемитские настроения. При этом еврейская культура чувствует себя здесь привольно, как нигде больше. А может быть, это неразрывно и одно без другого не существует?

— Ты родился в СССР, в концлагере. Знаешь русский язык, нашу литературу и историю, приезжал к нам несколько раз, много читаешь о России и теперь пишешь пьесу о Сталине. Как тебе удается не питать ненависти к стране, поломавшей жизнь твоих родителей и многих-многих поляков?

— Я родился не в лагере, а на поселении в Енисейске, куда мои родители добирались разными путями. Отец — через тюрьму в Донбассе и лагерь в Воркуте. Мама прошла тюрьму в Осташкове и лагерь в Коми. В Енисейске они познакомились. Если бы они не были репрессированы, их жизнь сложилась бы иначе и они бы не встретились. И меня бы не было. Вряд ли стоит рассуждать о том, что предначертано, — из этого ничего не следует. В лучшем случае самообольщение.

— В твоем театре “На Воли” шла пьеса Вырыпаева “Июль”. В Гданьске ставили Железцова, в Лодзи — Константина Костенко. Каких еще российских авторов знают в Польше?

— Вырыпаева, Коляду и Гришковца играют в разных театрах Варшавы и по всей Польше, так же, как Чехова и Достоевского. В нашем театре идет, например, современный, интеллигентный, остроумный пародия “Преступления и наказания”. Называется “Кто убил Алену Ивановну?” Его сделал молодой драматург Михал Кмечик.

— А из наших живых вы собираетесь кого-нибудь ставить?

— У нас постоянный контакт с Агнешкой Пиотровской, которая, безусловно, первый посол Российской драматургии и театра в Польше, и если только она предложит нам что-то интересное, что не уведут у нас из-под носа другие театры, и если найдем себе режиссера — наверняка поставим.

— В России последние лет двадцать огромный поток пьес — такое впечатление, что все пишут для театра. Притом что сегодня театр не дает заработка и все авторы вынуждены зарабатывать сценариями для кино и телевидения. Скажи, в Польше можно жить гонорарами за театральные постановки?

— В Польше драматурги имеют помимо гонораров и поспектакльных отчислений стипендии и премии. Я знаю несколько авторов, которые живут за счет этих наград и стипендий. Перед каждым реально встает вопрос: довольствуется ли он тем, что можно заработать в театре регулярной профессиональной деятельностью? Проблема в том, сумеет ли он, работая на телесериалах или в кино, писать еще и для театра или продаст душу дьяволу и будет сам себя презирать. По моим наблюдениям, наши драматурги, ушедшие на сериалы, в театр не возвращаются, а если и пробуют вернуться — чаще всего получается неудачно. В Польше немало молодых драматургов, которые пишут для театра и реализуют себя именно в театре. Многим помогла с дебютом “Лаборатория драмы”. Есть старое театральное правило: чего стоит режиссер, понятно только после десяти лет работы в профессии. Думаю, что и с драматургами то же самое.

P. S. После нашего разговора со Слободзянеком прошло несколько месяцев. И вот, уже готовя текст к печати, я вычитала в Интернете, что режиссер Александр Огарев готовит постановку “Нашего класса” в Театре на Таганке. Обещает выпустить к концу этого года.

Практика

Тимур Хакимов

Режиссерское прочтение современной пьесы: Павел Пряжко в интерпретациях Дмитрия Волкострелова

В основе практически любого театрального высказывания находится драматургический текст (специально написанная для сцены пьеса). Театральная постановка, то есть спектакль, тем или иным образом актуализирует и конкретизирует исходный текст, делая видимым различие между “внутренней” и “внешней” структурой пьесы. Под первым здесь подразумевается собственно текст оригинала пьесы, под вторым — ее конкретное воплощение на сцене.

Существует как драматургия текста, так и драматургия спектакля. Драматургия спектакля — это более широкое понятие, включающее в себя не только первоначальный текст драматурга, но и театральный способ показа описанных в пьесе событий. Именно за реализацию данной драматургии и отвечает театральный режиссер. В частности, “эта работа включает разработку и представление фабулы, выбор сцены, монтаж, игру актеров, образное или остренное представление спектакля”¹. Спектакль становится режиссерским способом создания игровой ситуации для произносящих текст лиц, направленный как на то, чтобы более ясно выразить содержание текста, так и на то, чтобы его “усложнить”.

Если обратиться к последним тенденциям в драматургии, можно заметить: то, что считалось главным драматургическим признаком — диалоги, конфликт, драматическая ситуация, понятие персонажа, уже не является непременным условием театрального текста. Данные признаки и свойства театра перестают играть какую-либо действенную роль. В первую очередь это касается кризиса фабулы (дефицит действия и его распад на части) и кризиса героя (дегероизация). Также следует упомянуть о кризисе драматургического конфликта: “Конфликт в новейшей драме остается на уровне ситуации, демонстрации этой ситуации, существования персонажей в этой ситуации: если в “новой драме” конфликт виделся неразрешимым, то в “новой новой драме” он — нерешаемый”². Эти “кризисы” драматургического языка даже позволяют неко-

торым исследователям и теоретикам театра говорить о возникновении так называемого “постдраматического” театра, основанного на несколько иных, нежели ранее, драматургических принципах. Действительно, если проанализировать пьесы таких драматургов, как Павел Пряжко, братья Дурненковы, братья Пресняковы и других, то невооруженным глазом можно заметить те необратимые мутации, которые продолжают затрагивать фабулу, героя, конфликт — все те, как казалось, незыблемые, канонические составляющие традиционной драмы.

В этой связи представляется интересным попробовать рассмотреть то, каким именно образом может осуществляться режиссерская рецепция подобных (пост)драматических текстов, в частности, сделать это на примере спектаклей театрального режиссера Дмитрия Волкострелова. На данный момент он является автором ряда спектаклей по современным пьесам: “Запертая дверь” (Павел Пряжко, “ON.Театр”); “Злая девушка” (Павел Пряжко, ТЮЗ имени Брянцева совм. с “Театр Post”); “Хозяин кофейни” (Павел Пряжко, “Театр Post”); “Июль” (Иван Вырыпаев “Театр Post”); “Солдат” (Павел Пряжко, “Театр.doc” совм. с “Театр Post”); “Я свободен” (Павел Пряжко, “Театр Post”); “Shoot / Get treasure/Repeat” (Марк Равенхилл, “Театр Post”).

В данной статье мы рассмотрим спектакли Волкострелова по пьесам Павла Пряжко, а именно “Запертая дверь” и “Злая девушка”. Постановка “Солдата” была подробно рассмотрена нами ранее³.

“Запертая дверь”

Этот текст — пример пьесы, яркой особенностью которой является утрата драматургическо-

го конфликта. В частности, здесь становится очевидно, что “противостояние людей друг дру-

¹ Пави Патрис, “Словарь театра”. М.: изд-во “Прогресс”, 1991.

² Журчева О. Сборник “Новейшая драма рубежа XX—XXI вв.: Проблема конфликта”, Самарский государственный университет. 2009.

³ См.: “Современная драматургия”, № 2, 2012 г. С. 153.

гу, человека и социума, человека и мира никто из действующий лиц не собирается разрешать”¹.

Структура “Запертой двери” — это композиционно и сюжетно не связанные между собой истории нескольких групп персонажей. Одна из них — история какого-то безымянного старика, поющего народные песни и доживающего свои дни в доме инвалидов. Вторая — история Валеры и Наташи, совершенно посторонних друг другу людей, изображающих перед родителями Валеры, что они влюблены и ждут ребенка. Третья — тщательно, в деталях и мелочах воспроизведенный день из жизни Славы, Димы и Оли — офисных работников фирмы, торгующей стройматериалами.

Подобная “трехслойная”, распределенная по группам персонажей композиция пьесы, как кажется, позволяет Павлу Пряжко репрезентировать различные модусы существования людей, показать разные варианты, возможности современной жизни. Наибольший интерес для анализа и понимания пьесы представляет, на мой взгляд, взаимодействие с реальностью и стратегия поведения героя пьесы Валеры. По сюжету он делает перед родителями вид, что у него есть подруга, девушка Наташа, которую он любит, с которой встречается:

“Валера. Я полностью переехал к вам. Ближе до работы. Мы планируем сначала завести собаку”².

Валера как будто бы придумывает свою жизнь. Он инструктирует Наташу:

“Валера. Мы поругались. Вы звоните сказать какая я в принципе хороший человек, если б не ложился так рано спать.

Наташа. Поругались из-за чего?

Валера. ...собаку выводить. Поэтому решили отдать. Я еще боюсь ответственности. (*Набирает номер, сбрасывает.*) Нет. Скажите, что вы обиделись, что я не провел вас тогда, но мы уже помирились”.

Несколько раз они приходят к Валере домой, где тот знакомит Наташу с родителями, называя ее при этом Ангелиной. На Наташе во время этих посещений надет накладной живот, как будто она беременна. Но так как рождение ребенка, которого на самом деле нет, невозможно, Валера придумывает развязку:

“Валера (говорит по телефону). Наташа, извини, можешь говорить?.. Дальше будет вот что. Ты случайно подняла тяжелое, когда убирала в квартире. (*Слушает, что говорит Наташа.*) Ну, стол, допустим”.

После инсценировки “несчастного случая” между Валерием и Наташей, можно сказать, впервые происходит содержательная и неимитационная сцена:

“Наташа. Они (в смысле родители Валеры),

конечно, сильно удивились, когда сказала, что собираюсь всю жизнь кофе продавать.

Валера. Они не понимают. Они не понимают, я вот, к примеру, тоже себя нашел. (*Вновь имеет в виду непонимание родителей в свой адрес.*) Как можно не пить водку, чай, не трахаться.

Наташа (одобряюще). Ну.

Валера. Ты не представляешь, сколько у меня было проблем.

Наташа (улыбается). Представляю. (*Закуривает.*)

Валера. Ты или гей, б...ь, или.

Наташа (улыбается). Ну.

Наташа понимает Валеру.

У меня столько проблем было. Я выпиваю полтора-два литра воды в день, это... (*Изумляется реакции своих родителей.*)

Наташа. Понимаю.

Валера (улыбается). Они, когда увидели меня с сырой морковкой.

Наташа понимающе усмехается.

Я тишину люблю. Мне не надо этого всего. Я люблю, когда отдыхает мой мозг.

Наташа. Да. Точно”.

При этом большую часть времени герои проводят в торговом центре. Наташа работает там продавщицей кофе; Валера же постоянно ходит туда, чтобы посидеть в кафе, посмотреть кино или просто поглядеть на витрины. Особенно запоминаются фрагменты, в которых Павел Пряжко показывает, как скрупулезно Валера подходит к выбору обуви:

“Квартира. Валера только что зашел в квартиру. Проходит, садится на диван. Обувь из магазина не выходит у него из головы. Валера встает с дивана и решительно выходит, покидая квартиру”.

Торговый центр. Магазин обуви. Валера с коробкой той же самой пары обуви идет к свободному месту для примерки. Валера меряет обувь, смотрит на отражение в зеркале, как обувь сидит на ноге. Он так и не приходит к какому-то определенному решению”.

Квартира. Валера проходит в комнату, включает телевизор, садится на диван, смотрит телевизор, но думает об этой паре обуви, которую все-таки не купил. Это угнетает Валеру, эта неопределенность мешает ему. Думая о ботинках, Валера встает, выключает телевизор, выключает свет, ложится на диван”.

В конечном итоге Валера покупает понравившиеся ботинки.

Как кажется, это неслучайно. Пряжко как внимательный наблюдатель замечает, что сегодня все больше людей становятся похожими на своего рода аутистов, замкнутых на самих себе индивидов, интересующихся игрушками и ве-

¹ Журчева О. Указ. соч.

² Тексты П. Пряжко цитируются по рукописи автора.

щами больше, чем другими людьми. Буквально прирастающих к тем или иным предметам, которые они фетишизируют. При этом они как будто впадают в бессознательное состояние, утрачивают контакт с реальностью и уже ни о чем думают. Эта действительность находит свое отражение в пьесе. Главный герой пьесы Валера тоже ни о чем не думает — он не вступает в контакт с окружающими не столько потому, что *другие* ему неинтересны, сколько потому, что он не способен поставить себя на их место, помыслить себя ими. Присутствие *другого* всегда подразумевает выход за свои пределы, а это значит, что следует руководствоваться не только своими желаниями и потребностями, но и учитывать чужие. Ему же комфортно лишь с неодушевленными предметами, с которыми он вступает в тактильный и визуальный контакт. Он пьет лягушками воду, сидит дома в тишине и рассматривает себя в зеркале. Он сфокусирован лишь на реакциях организма, сосредоточен на релаксации, на состоянии общей расслабленности и не способен на целеполагание, подразумевающее направленные усилия и длительное напряжение, даже стресс. Поэтому он предпочитает дистанцироваться от мира, образно говоря, запереть дверь. Несмотря на огромное число коммуникаций, на растущую прозрачность мира, он не может установить связи с ним. Мир для него не несет информации, он как “черная дыра”: полностью непроницаем. Любые жизненные формы для него лишь пустые оболочки, видимости. Валера может лишь копировать и множить эти формы (ложная собака, ложная беременность и т. д.), но не может сделать их своей жизнью, для него они пустые, ничего не означающие, лишенные содержания. Но при этом он, в отличие от аутиста, пользуется стратегиями обмана и притворства: делает все возможное, чтобы не инициировать конфликт, не обострить противоречия и разногласия с миром (в частности, данном ему в лице его родителей). Обман для него — это способ уйти от какой бы то ни было конфронтации. Дело не в том, что конфликт Валеры с миром невозможен, просто он в силу разных причин недопустим.

Дмитрий Волкострелов в своем спектакле пытается сохранить все особенности этого нетипичного драматургического текста. Дело в том,

что в пьесе Пряжко вся линия, связанная с отношениями Валеры и Наташи, имеет весьма своеобразную форму: количество реплик между героями в тексте минимально, в то время как большую часть занимают беллетристизированные ремарки. Волкострелов решает эту задачу следующим образом: он снимает немой короткометражный фильм. На установленном на сцене экране зрителю демонстрируются эпизоды, которые описываются с помощью авторских ремарок. При этом изображение дублируется его словесным описанием с помощью находящихся на сцене актеров, как бы смотрящих данное видео вместе со зрителями и артикулирующих реплики “экранных” героев. Это, как кажется, радикальным образом влияет на зрительскую рецепцию спектакля. Общеизвестно, что “у театра и экранных искусств совершенно разная суггестия”¹ и киноизображение имеет гораздо большую миметическую способность по сравнению с возможностями театра, позволяющую зрителю в буквальном смысле погружаться внутрь экрана. (Правда, Волкострелов затрудняет эту очевидную возможность, остряя языком изображения верbalным языком описания.) Можно сказать, что в данном спектакле медиумы театра и кино выполняют роль своеобразных тумблеров, попеременно регулирующих степень жизне- и правдоподобия, то создавая ощущение (имитацию) полной жизненной достоверности, то возвращая зрителя к реальности его нахождения в театральном пространстве. Зритель начинает зависать “где-то между видео, игрой актеров и ощущением собственного физического пребывания в зрительном зале”². Вместе с тем использование видео в спектакле как способа реализации его формы объясняется не только структурными, композиционными особенностями пьесы, но и на уровне содержания. Как уже упоминалось, важной темой “Запертой двери” являются стратегии имитации действительности, которыми пользуется главный герой пьесы Валера. Волкострелов, показывая фильм вместо спектакля, занимается тоже в своем роде имитацией: кино выступает здесь как репродукция (копия вместо оригинала) театра. Пьеса, предназначенная для игры актеров на сцене в режиме “здесь и сейчас”, превращается в заранее снятый кинофильм, а театр — в кино.

“Злая девушка”

Этот спектакль в наибольшей степени разрушает общепринятое понимание театра как имитации какого-то действия. Данный текст Пряжко выглядит довольно фрагментарным и раздробленным, так как представляет собой в своем роде бессюжетные “запечатленные мгновения”, в нем отсутствуют какие-либо драматич-

ные события и повороты. Как следствие, трудность рецепции этого текста заключается в том, чтобы увидеть за этой разрозненностью какое-то целостное, связное высказывание, так как Пряжко не пользуется причинно-следственными цепочками, сцены монтируются совершенно иначе и не вытекают одна из другой. Тем

¹ http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/192-247_peretruhina.pdf

² Там же.

не менее, в силу того, что это достаточно компактный текст, то ощущения явного разрыва одних произнесенных героями слов, их соотнесенности с другими все-таки не возникает. Кратко говоря, в пьесе показано несколько обычных дней из жизни компании трех друзей (Дениса, Димы и Алены), в круге которых появляется “злая девушка” Оля (это определение не несет моральной оценки, имеется в виду, что ее лицо выглядит злым, рассерженным). Они ходят по улицам, ездят в бассейн и на каток, застилают постели, поют под гитару, играют в скраббл и т.д. В финале компания отторгает “злую” девушку.

Интересен хронотоп пьесы. Пряжко с не-привычной скоростью и интенсивностью меняет места действия: улица, подъезд, квартира, кухня, школа, бассейн, каток. С головокружительной быстротой одно сменяет другое:

“Квартира. Денис и Алены сидят на диване, ждут, когда Дима приведет им Олю.

Дима идет по улице с Антоном и Наташей, улыбаясь, что-то рассказывает.

Квартира. Денис и Алены сидят на диване, ждут, когда Дима приведет им Олю. Денис поворачивает руку, смотрит на часы.

Антон и Наташа мерзнут на улице возле подъезда жилого дома, пританцовывают.

В подъезде жилого дома.

Дима стоит, опираясь на перила, и смотрит вниз с седьмого этажа лестничного пролета. Дима, улыбаясь, слушает, что ему говорят по телефону, соглашается.

Дима (улыбаясь). Да-да... да.

Антон и Наташа мерзнут на улице. Антон обхватывает Наташу, хлопает по спине рукой в теплой перчатке.

Кухня. Денис стоит возле раковины и режет апельсины. Алены ковыряется вайфоне, напротив нее за столом сидит Оля. Она, как и любая другая злая девушка, чувствует себя точно так же в новой компании”.

Этим драматург, с одной стороны, ставит под сомнение театральную конвенцию, касающуюся единства места и времени, с другой же стороны демонстрирует темп и динамику жизни героев пьесы, протекающей в разных локусах. По мысли драматурга, когда больших событий нет, то ритм и темп как бы подменяют события, создают иллюзию, что все перманентно изменяется, но на самом деле у героев ничего, кроме изменения пространственных координат, не происходит. Кроме того, смена локаций отсылает к киноязыку, в частности, к монтажным переходам от одного кадра к другому. Можно сказать, что для создания текста “Злой девушки” драматург априоририрует и заимствует дискурс кино.

Конфликт, который приводит героев пьесы к расставанию с Олей, внешне — в их поступках и действиях — никак не проявлен и каких-либо объяснений не имеет. Столкновения правд ге-

роев, которые имеют место в классической пьесе, в данном тексте никак вербально не артикулируются. Оля как будто просто причиняет бессознательное неудобство самим фактам своего нахождения в общем с героями пространстве.

Еще одной особенностью пьесы является ее антитеатральная природа. Обычно драматическое произведение, по определению Тюты, это “миметическая презентация перформативов”: в пьесе слова являются действиями, когда те или иные высказывания героев необратимо меняют коммуникативную ситуацию. В случае же “Злой девушки” все с точностью наоборот: у Пряжко описания подменяют действие:

“Улица. Денис, Дима, Оля, Алены, идут к зданию, в котором работает Оля.

Оля. Здесь недавно пилили деревья.

Сучья лежат собранные в большие кучи.

Оля пересекает холл здания, в котором работает. Куртка распахнута.

Дима, Алены, Денис сидят в холле на диване, ждут Олю. Дима разглядывает все вокруг.

Улица. Дима и Денис стоят во дворе старого роддома. Дима разглядывает все вокруг.

Кафе, стилизованные под советские пивные. Денис ест чебурек. Дима ест жареное яйцо с гречкой, жует и разглядывает все вокруг.

Улица. Ничего примечательного в ней нет. Дима стоит и разглядывает все вокруг.

Когда Дима заходил в маршрутку, ударился головой, шапка съехала. Закрыв дверь, Дима поправил шапку.

Дима едет в маршрутке. В маршрутке тепло и грязно.

Дима разглядывает все вокруг.

Три часа спустя. Та же ничем не примечательная улица. Дима выходит из маршрутки, вынимает фотоаппарат”.

Волкострелов строит свою постановку на приостановке, торможении текста пьесы, когда большую часть времени актерами тратится на переодевания, застилание постелей, показу фотоснимков, игре в скраббл. Возникает как бы два уровня спектакля — действия актеров, предписанные текстом, и действия актеров, предписанные режиссером. Причем по длительности они находятся примерно в равной пропорции. Возникает ощущение, что спектакль перестает быть спектаклем, тем, что развивается в логике написанной автором пьесы, превращается во что-то другое, где уже неважен текст, слова актеров, а важен некий факт присутствия. Зритель начинает воспринимать происходящее просто как событие присутствия, то есть перформанс. Временные разрывы между одной репликой, одной ремаркой и другими иногда становятся невероятно долгими, переставая считываться, та ли это история и ситуация, которая как-то развивается, или уже какая-то другая, никак не связанная с предыдущей.

Как представляется, желание Волкострелова

преодолеть некую бездейственность, эфемерность актерского присутствия, задаваемых логикой и формой текста Пряжко, когда, по сути, им нечего играть, вполне обоснованно (как известно, обычно спектакль строится на игре актеров и их взаимодействии в рамках сюжета). Эту чрезмерную описательность — когда количество ремарок в тексте превышает количество реплик — он пытается преодолеть не за счет актерской игры (которая вытеснена, практически редуцирована формой пьесы), а за счет физического присутствия актеров. Можно сказать, что Волкострелов работает на сопротивлении: пьеса Пряжко противится актерскому исполнению, необходимости присутствия актеров (они нужны по большому счету, только когда произносят реплики), он же, наоборот, ищет возможности для их присутствия на сцене. Таким решением для Волкострелова оказывается идея “перформанса”, присутствия как такового, когда актеры не изображают что-то (мимесис как основа театра), а просто являются, самопроявляются здесь и сейчас. У Волкострелова в спектакле происходит подмена перформатива как самопрезентации героя / персонажа перформансом как само-презентации актера/исполнителя. Активность героя трансформируется в телесную активность актера на сцене. Вероятно, такая форма спектакля — спектакля-перформанса — это действительно интересный способ работать с подобного рода текстами.

В режиссерских опытах Дмитрия Волкострелова, как кажется, можно наблюдать момент слома привычных режимов видения и восприятия традиционного российского театра. Достигается это разными средствами. Во-первых, отказом от понятия “сцена”. Сцена в спектаклях Волкострелова никак не маркирована, и многие его постановки играются вообще не в театре, а в кафе и клубах. Театральная сцена начинает пониматься как выставочное пространство, в котором одновременно находятся и актеры, и зрители. Во-вторых, происходит отрицание зрелищного подхода как такового, каких-либо привычных театральных эффектов. В спектаклях Волкострелова отсутствуют типичные средства театрализации — такие, как костюм, грим, свет, декорации. Подход к сценографии по своей природе близок к инсталляции (какие-то реальные предметы, икеевская мебель, использование видеоЭкрана, на который проецируется изображение и т. д.).

Таким образом, Волкострелов занимается не столько созданием условного пространства игры (театр как царство семиотики), сколько создает реальные ситуации для “чтения” пьесы. Это достигается в том числе благодаря сознательному уходу от презентации к презентации, к перформансу как способу актерского существования на сцене. Обычно актер на сцене имеет двойную идентичность: с одной стороны, он конкретный человек, с другой — персонаж, герой. Спектакли Волкострелова, основанные на пьесах Пряжко, направлены против подобной дуальности — на сцене не должно создаваться никакого образа. Актер должен не играть кого-то, а присутствовать на сцене. Актерскую игру у Волкострелова можно охарактеризовать как предельно нейтральную, даже стертую. Смысл спектакля теперь заключается не в том, чтобы создавать некий образ, а в том, чтобы заниматься конструированием ситуации, при которой может быть адекватно передано сообщение драматурга.

Эти стратегии Волкострелова, как кажется, помимо прочего, направлены на сближение практик современного искусства и театра, вплоть до их неразличения. Например, восьмичасовой спектакль “Shoot / Get treasure / Repeat” (“Театр Post”), который аттестуется Волкостреловым как “музей текста”, заимствует такие важные характеристики современного искусства, как процессуальность и длительность. Он добивается тождества сценического и реального времени. По замыслу режиссера, зрителю спектакля “Shoot / Get treasure / Repeat” предлагаются к просмотру различные способы “чтения текста”. Так, в одной сцене зрители слышат заранее записанные голоса, которые кричат в темноте. В еще одной сцене монолог героини раздается из наушников, в то время как сама актриса стоит перед зрителями, не произнося ни слова. В другой сцене текст пьесы вообще не звучит — реплики проецируются на экран, а муж и жена, которым они принадлежат, ужинают в полной тишине.

Резюмируя, можно сказать, что театр Волкострелова не интересует воссоздание какого-то искусственного мира, в котором действуют какие-то условные герои. По сути это театр, в котором главным действующим лицом становится сам зритель, а театр выступает лишь своеобразным инструментом расширения его возможностей восприятия.

Другие берега

Юлия Савиковская

“Друзья мои, что это за страна?”

Шекспировская “водная” трилогия в Стратфорде

На большой сцене Стратфордского Шекспировского театра, в 2011 году восстановленной во всем своем техническом великолепии, шли три постановки, объединенные в тематический цикл “Трилогия кораблекрушений” (*Shipwreck Trilogy*), которую местные остроумцы тут же прозвали “Аварийной трилогией” (*Car Crash Trilogy*).

В этой трилогии в единое целое были объединены написанные Шекспиром в разное время пьесы — ранняя “Комедия ошибок”, “Двенадцатая ночь”, созданная примерно в середине творческой жизни драматурга, и последняя пьеса Барда (так называют Шекспира в Англии) — “Буря”. Как объясняется в программах ко всем трем спектаклям (выполненных в сходном дизайне), эти пьесы объединяет тема утраты и находки, поиска своей идентичности и обретения ее после пройденных испытаний.

Для создания тематического и практического единства в создании всех трех пьес участвовал один и тот же творческий коллектив — режиссеры Дэвид Фарр (“Двенадцатая ночь” и “Буря”) и Амир Низар Зуаби (“Комедия ошибок”), художник Джон Баузор, композитор Адем Илхан, а также художник по свету Джон Кларк. Над созданием пьесы творческий коллектив и актеры работали по английским меркам непривычно долго — с октября 2011 по март 2012 года. В процессе работы на репетиции приглашались известные специалисты по шекспировской истории, речи, движению, проводились ролевые игры и исследования для погружения в конкретных персонажей, а также создавались условия для сплочения набранной актерской команды. Этот процесс подробно освещался в специально созданных актерских блогах, которые как бы подготавливали зрителя к ожидающему его действу, заставляя его предвкушать что-то невероятное. Оправдали ли спектакли эту профессионально продвигаемую событийность? Об этом чуть позже.

Завершал детально проработанное единство тот факт, что во всех трех пьесах был занят один и тот же актерский состав, набранный, по уже устоявшемуся принципу Шекспировского театра, с помощью системы кросс-кастинга. Она представляет собой поиск актеров для определенного сезона с учетом тех нескольких ролей, которые каждый из них должен сыграть в новых

спектаклях сезона. Обычно у набранного по такой системе актера есть две-три роли в сезоне. При наборе с помощью кросс-кастинга иерархия актеров обычно сохраняется — крупные приглашенные звезды играют крупные роли, проверенные и опытные актеры — средние, молодые и неизвестные — небольшие и эпизодические. При кросс-кастинге часто наблюдаются типажные актеры, уже показавшие себя в тех или иных амплуа в других театрах, а также заново приглашаются уже сотрудничавшие с театром в прошлых сезонах актеры. Часто для крупных ролей для участия в сезоне приглашаются известные актеры или же пробуются ярко заявившие о себе в других работах молодые звезды.

Примерно по такому принципу и определился актерский состав трилогии (восемнадцать человек участвовали во всех трех спектаклях). Крупный актер классического репертуара Джонатан Слингер (сыгравший Макбета в сезоне 2011 года) был приглашен на роли Мальволио и Просперо, восходящей “звездочки” Эмили Тааф (выпускнице театральной академии, до этого сыгравшей несколько главных ролей в Национальном театре) были отданы роли Миранды, Виолы и Люцианы в “Комедии ошибок”. К этой паре с помощью дальнейшего кросс-кастинга были добавлены актеры Брюс Макиннон и Феликс Хэйз, поднаторевшие в ролях комедийного репертуара. Им предстояло сыграть двух Дромио, а также пару матросов-пьячуг Тринкуло и Стефано в “Буре”, а в “Двенадцатой ночи”, опять же, роли, связанные с комикованием — Огюйчика и Фабиана. Роли “опытных женщин” (Оливии и Адрианы) достались Кирсти Бушелл, в “Буре” же, где женских ролей, кроме Миранды, нет, Бушелл сыграла Себастьяна, который оказывается уже не братом, а... сестрой Алонзо. Джонатану Макгиннесу достались похожие парные роли “опытных мужчин” — Антифола Сиракузского в “Комедии ошибок”, Орсино в “Двенадцатой

ночи” и коварного Антонио в “Буре”. Именно подобный довольно предсказуемый кросс-кастинг, кажется, во многом и снизил тот большой потенциал, что был заложен творческим коллективом в трилогию. Произошло это именно потому, что фабричные условия кросс-кастинга не были подкреплены личным мастерством набранного состава — не все актеры подходили на все три предложенные роли, а также очень немногие обладали необходимым творческим диапазоном для того, чтобы не выглядеть во всех трех ролях одинаково.

Итак, что же представляют из себя спектакли трилогии? Первым сильным визуальным впечатлением от всех трех спектаклей была мастерская сценография Джона Баузора (который позже на основе все той же шекспировской “Бури” режиссировал открытие Паралимпийских игр в Лондоне). Баузор упоминает, что для выстраивания макета сцены его вдохновила известная гравюра Хокусая “Большая волна у Канагавы”, которая в молодости висела на стене его комнаты. И действительно — в это трудно поверить, но техническая оснащенность театра невероятно высока — сцена во всех трех постановках взмывает вверх на уровне задника, образуя волну, уходя вверх и нарушая этим все законы гравитации и все наши ожидания от театральной сцены. Создана сцена во всех трех спектаклях из деревянных досок (на них художника вдохновили фотографии кораблей, разгружающихся в Девоне), которые неровно обрываются по краям, создавая во всех трех пьесах подобие старого причала, полуразрушенного конца твердой поверхности. Таким образом, пространство всех трех пьес зрительно сделано зыбким, неровным, ломанным, и — самое главное — находящимся как на сопке вулкана над огромными зыбями воды, которая готова вынести обитателей Земли на новые пространства и к новым судьбам. Объединяет все три постановки также огромная, проходящая по дальнему заднику сцены полукруглая кирпичная стена, которая в “Комедии ошибок” выполняет прямые функции городской стены, а в “Буре” является осязаемой символической стеной, окружающей Просперо и его мир, который, по режиссерской задумке, напоминает тюремный. Наверху по диагонали вдоль всей сцены также проходит огромная балка, активно использующаяся во всех трех спектаклях: в “Комедии ошибок” это портовый кран, привозящий и увозящий предметы, в “Двенадцатой ночи” — потолочная балка старого разрушающегося отеля, а в “Буре” это символическая мачта потерпевшего крушение корабля Алонзо, которая теперь вонзилась своим концом в остров.

Сценография всех трех спектаклей непо-

редственно связана с оригинальными режиссерскими задумками, которые переносят действие всех трех спектаклей в разные периоды современности. При сохранении общей тематической целостности каждая пьеса на театральных подмостках становится основой для своеобычного мира, непохожего на два других. Так, Эфес у Амира Низара Зуаби это современный средиземноморский порт, полный нелегальных мигрантов и полугальной торговли. Антифол Эфесский в постановке уже давно стал своим в этой среде ювелиров, торговцев и контрабандистов (его даже сопровождает его собственная банда), а вот Антифолу Сиракузскому еще предстоит разобраться, кто же эти мигранты, постоянно вылезающие из завозимых в порт бочек (при этом сам он прибывает в посылке с надписью “Осторожно, взрывоопасно!”). В этом городе чужаков не терпят, и именно поэтому современный Солин, герцог Эфесский (в исполнении Сэнди Грирсона этакий плейбой-гангстер в халате на голое тело, но с пистолетом за пазухой) в течение пьесы хочет убить никому здесь не известного сиракузского купца Эгеона (который в конце логически оказывается отцом двух Антифолов). Даже проходная фигура доктора Пинча (актер Джонатан Слингер) в спектакле, комедийно обыгрывающем агрессивную подноготную этого города, выглядит садистическим поклонником черной магии, которому доставляет удовольствие методически разряжать в Антифола Эфесского электрический ток.

Интересно заметить, что схожей завязкой на мрачные реалии жизни обладает и “Буря” в режиссуре Дэвида Фарра. Но если в “Комедии ошибок” все это обыгрывалось с фарсовый, комедийной стороны, остров, которым владеет Просперо (исполненный Джонатаном Слингером), в этой постановке обладает всеми признаками тюрьмы, в которую заточил себя и других ее владелец. Просперо (которому в этой постановке около 45 лет, что, кстати, соответствует тексту пьесы) выдал всем ее обитателям (бесплотным духам) одежду, точно копирующие его собственную — пиджачные костюмы, до того потрепанные временем, что их материя истрепалась и проходила. Остров выложен деревянным настилом, по всей поверхности которого видны зияющие дыры (из которых как из своих камер-одиночек периодически показываются на свет божий духи острова) и каменные остатки божества Сетебос, покровительствовавшего женственности и любви, а теперь разрушенного Просперо. На краю сценической поверхности стоит что-то похожее на пластиковый куб с черным вращающимся креслом посередине — это кабинка Просперо, место, где он

уединяется, где рождаются его мысли и откуда он отдает свои приказы. Многие английские критики сравнили кабинку с бункером Гитлера, тем самым связав Просперо и его мир с еще более мрачными историческими ассоциациями, чем даже было в собственной задумке режиссера Дэвида Фарра.

Сценография же “Двенадцатой ночи” (в режиссуре Дэвида Фарра) представляет собой своеобразный ретро-образ отеля 70—80-х годов XX века, почему-то разваливающегося на глазах и заваленного разнообразным хламом. На взмывающей вверх волне сцены (все так же оббитой деревянными планками) здесь размещаются, вопреки законам гравитации, кровать Оливии и ее же небольшая ванна. Ближе к зрителю на сценической площадке появляются также офисная стойка с телефоном (справа), вертушка входной двери, столик с шахматами, два старых кресла и пианино, установленное фотографиями. Еще одна важная деталь — стационарный лифт, управляемый нажатием кнопки, — сыграет свою роль позже, при появлении на сцене одетого в желтые подвязки Мальволио. Обстановка, действительно располагающая к меланхолии, в которой, в соответствии с пьесой, и находится Оливия, женщина в летах (Кирсти Бушелл). Где при этом живет Орсино, не совсем понятно, потому что сцены у него дома проходят в той же обстановке старого отеля, как и “уличные” сцены с Себастьяном. Однако общий колорит эпохи знакомого нам декаданса 70—80-х (здесь и алкоголь, и мотоциклетный шлем Огюйчика, и расшитые пляжные трусы сэра Тоби, и старенький синтезатор шута Фесте) передан с большой изобретательностью и внимательностью к каждой детали.

“Комедия ошибок” и “Двенадцатая ночь” оправдывают наши жанровые ожидания — они взаправду смешны. Более того, в этих постановках, кажется, кроме приведенных концептуальных задумок по каждому спектаклю основное внимание удалено именно комедийной составляющей. В “Комедии ошибок” она сопровождается скрытыми проявлениями современных реалий — контрабанда, торговля, общая распущенность, беззаконие — но на их фоне все действия и ошибки персонажей выглядят еще более естественными и по-настоящему смешными. Однако режиссер “Комедии ошибок” вовсе не движется в сторону от шекспировской театральности к некоему документальному слепку со средиземноморского порта. Все его герои фарсово стилизованы и имеют типично комедийную упрощенность в своем основании. Здесь и два Антифола (Джонатан МакГиннес и Стивен Хаган) в одинаковых блестящих кремовых костюмах, и два Дромио в смешных крас-

но-голубых ветровках, серых спортивных штанах и вязаных зеленых шапочках, и Адриана с Люсианой с неимоверными мелированными прическами, распивающие чай в доме Антифола (дом спускается на сцену, привязанный цепью за верхнюю сценическую балку), и куртизанка в блестящей зеленой мини-юбке (Эми Бернз Уокер), пролетающая по сцене на огромных шпильках. То, что делает эту постановку по-настоящему шекспировской, это невероятная игра двух Дромио (два комедийных актера, Брюс Макиннон и Феликс Хэйз), так разнообразно мимикирующих под своих хозяев и под обстоятельства, так смешно обезьянничающих в попытках изобразить увиденные ими в городе события и так невероятно быстро бегающих по сцене (что при их огромном росте делает ситуацию еще более комичной). Однако в нескольких местах и особенно ближе к концу (после того, как Пинч провел свои процедуры над Антифолом Эфесским) постановка, слегка загроможденная комедийными придумками, начинает отчасти вязнуть. Похожие друг на друга Дромио приедаются, вздохи и крики Адрианы кажутся слишком натужными, Антифолы перестают интересовать нас, так как в принципе с ними тоже все понятно. Очень эффектно развив собственно комический костяк пьесы, Амир Низар Зуаби не нашел дополнительного внутреннего стержня для этой комедии, который бы остался смысловым послевкусием после того, как зритель надорвал животики, наблюдая за Дромио. И поэтому впечатление остается смешанным — потому что, как ни странно, все слишком натужно смешно и слишком аляповато красочно в этой постановке.

Отчасти похожее ощущение отсутствия единого ритма и какой-то метаидеи, открывающей Шекспира по-новому, остается и от очень качественной постановки “Двенадцатой ночи”. На вкус автора статьи, “Двенадцатая ночь” — это единственный спектакль в “Трилогии”, который интересно пересмотреть несколько раз, настолько он сценчен, богат выдумками и яркими актерскими работами. Но проблема “Двенадцатой ночи”, как ни странно, в том, что нельзя, в принципе, поставить в упрек “Комедии ошибок” — а именно, излишнюю комедийность. Если в “Комедии ошибок” на простоте разнообразных квипрокво и было построено все действие, то в “Двенадцатой ночи” мы наблюдаем в первую очередь любовные истории двух пар, контрапунктом к отношениям которых становятся похождения сэра Тоби, Марии и Огюйчика. В постановке Дэвида Фарра из-за слабых актерских решений Оливии, Орсино и Виолы все внимание зрителя сосредоточено именно на этой комедийной тройке и цели ее

мстительных действий — Мальволио. Одетая в брючный костюм и кеды крошечная Виола в исполнении Эмили Тааф получается странным нервным мальчиком с одинаковыми интонациями и жестами, который настолько не подходит сорокалетней Оливии, явно (несмотря на свой траур) мучающейся от недостатка мужской любви, что все их диалоги кажутся невероятно натужными. Еще менее подходят друг другу Виола и Орсино — между актерами не возникает даже временного притяжения, что было замечено всеми английскими критиками. Удивительным образом создается впечатление, что персонажи Шекспира придумали себе не “придуманную” (по пьесе) любовь, а именно “настоящую”, которую находят (по пьесе) — потому-то и даются им все любовные диалоги так трудно и натужно. Кажется, что лучше было, если бы Оливия наконец-то оказалась вместе с Орсино (тем более что и живут они на сцене чуть ли не в одном месте), оставив в покое странную угловатую Виолу с ее братом Себастьяном, который выглядит здесь мускулистым парнем в яркой рубашке и совершенно без умственных способностей. Дополнительная, но немаловажная деталь, из-за которой рушится зрительская вера в основной сюжет пьесы: среднего роста Себастьян и маленькая Виола похожи друг на друга только одинаковыми костюмами (которые выглядят натужной придумкой костюмеров спектакля), поэтому при словах моряка Антонио о том, что они похожи “как две половинки яблока”, хочется громко рассмеяться.

А вот компания, образовавшаяся вокруг интриги с Мальволио, не может не восхищать зрителя. Сэр Тоби Белч (в исполнении Николаса Дея) разухабисто напивается, исполняя с микрофоном в руках песенки, только что придуманные шутом, не замечая даже того, что Мария стянула с него штаны, оставив в ярком пляжном белье. Сэр Огюйчик (Брюс Макиннон) появляется на сцене в мотоциклетном шлеме, исполняет “дикие танцы” под придуманный им самим хип-хоп ритм, во втором акте под смех зрителя заказывает такси в аэропорт, и все это время активно аккомпанирует сэру Тоби в его песенных упражнениях. Крупная негритянка Мария (Сесилия Нобл) излучает ауру готовности к неожиданным придумкам и контроля над всем происходящим. Неплох и Фесте (Кевин МакМонагл) — этакий рок-певец среднего пошиба, аккомпанирующий себе на видавшем виды синтезаторе. Но самой “вкусной” изюминкой комедийных сцен “Двенадцатой ночи” становится неповторимый Мальволио в исполнении Джонатана Слингера. Описать то, что происходит со зрителем во время

его появления в “желтых подвязках”, сложно — все дело в том, что появляется он на сцене (медленно спускаясь на старом лифте) единственно в резиновых подвязках и в галстуке им под цвет. Не считая черной кожаной повязочки стриптизера и короткого расстегнутого пиджака, на актере больше ничего нет.

Но, конечно же, Слингер, опытный шекспировский актер, завоевывает аудиторию не только и не столько эпатажным костюмом. Каждая его интонация комедийно отточена, каждое движение души его персонажа подается мастерски, проглядывает в жесте, паузе, вскрике, прыжке, быстром движении. Он заставляет зрителя смеяться с первого своего появления и дальше, когда выезжает на мини-машинке “администратора”, продолжает держать зал в восторге, срывает аплодисменты на сцене чтения письма, сводит зал с ума в эпизоде с “желтыми подвязками” (где зрителю приходится ознакомиться с каждой частью его некрасивого тела) и вызывает жалость в момент заточения Мальволио — здесь актер появляется из-под сцены обнаженным, дрожащим, без парика и без усов (оказавшихся поддельными) и привязанным к своей машинке. Последнее его появление с угрожающей фразой: “Я отомщу еще всей вашей шайке” — завершает ту калейдоскопическую эмоциональную гамму, которую удается передать актеру. При этом эффект от выходов Слингера (в отличие от других комедийных актеров постановки) не зависит от партнеров — его энергетика такова, что его появления сразу переносят пьесу на совершенно иной уровень по темпу, ритму и мастерски выявленным комедийным контрастам.

Вот как сам актер в интервью автору этой статьи рассказывает о работе над персонажем, подчеркивая важность нахождения контрастов в этом комедийном персонаже:

“Мальволио на самом деле очень грустный персонаж. Невероятно болезненный человек, который не хочет быть самим собой. В начале репетиций мы сделали карту со связками — “кто кого любит” в пьесе. И кто-то сказал: “Мальволио любит самого себя”. А я сказал: “Ничего подобного!” Мальволио ненавидит себя, Мальволио искалечен самопрезрением. А выражается это в его напыщенности и наглости и в самоутверждении за счет других людей. И источник этого — не самовлюбленность, а абсолютная ненависть к себе. Это очень важно понять, по-моему. Этот человек хочет стать кем-то другим, потому что он ненавидит самого себя. И когда ты это понимаешь, можно найти целые слои боли и мучения. И, конечно, он проходит огромный путь. Думаю, надо в начале пьесы обязательно представить его невыноси-

мым, заставить зрителей его ненавидеть. А потом, в ходе пьесы, когда над ним смеются и издеваются — на самом деле очень зло, — начинаешь чувствовать к нему симпатию. А в конце пьесы он говорит о мести “всей их шайке”. И мы приняли решение — сначала его ненавидят, потом проникаются симпатией, а в конце он должен вызывать страх. Все должны замереть и подумать: “Ну ничего себе! Он еще вернется с автоматом Калашникова и всех замочит!” Включая зрителей, конечно. В этот последний момент все должны по-настоящему испугаться!”

Некоторые английские критики очень проницательно заметили, что этот жаждущий мести Мальволио чуть позже появляется в “Буре”, но только в образе Просперо. Действительно, более мрачного Проспера, заковавшего себя и подвластных ему духов в рамки аскетизма — духовного и физического, — представить себе трудно. Даже нежность к Миранде и Ариэлю прорывается в нем помимо него самого — через нервные окрики, молчание, изломанные жесты. Лицо Проспера покрыто подобием слоя белой краски, напоминающее маску, и от этого вид его, расхаживающего по сцене босым, в изодранном костюме, становится еще более угрожающим. Это Просперо не из сказки, он соткан не из высоких материй — это, пожалуй, самый демократичный, даже плебейский в своей жажде мести и накопившейся в нем злобе Просперо. Ариэль в исполнении Сэнди Гиррсона, по физическому строению напоминающего Слингера, становится очевидным алтер эго Проспера, полностью копируя его наружность, но при этом как будто воплощая все то, от чего Просперо отказался — нежность, покорность, духовность. В этом спектакле логические идеи исходят от Проспера, но все волшебство, все прекрасные островные создания, включая карнавал трех богинь — Ириды, Цереры и Юноны, — кажется, созданы Ариэлем, который каждым своим покорным шагом помогает душе Проспера проснуться, начать жить и верить. Этот дуэт придает спектаклю настоящую шекспировскую глубину и двойственность. В остальном здесь все те же провалы — слабая любовная линия Фердинанда (чернокожий актер Соломон Израэль) и Миранды (Эмили Тааф), за которой следишь только потому, что она прописана в пьесе, и приедающиеся гэги все тех же Дромио, теперь переодевшихся в комиков “Бури” пьяниц Стефано и Тринкуло. После двух других спектаклей повторяемость их комических актерских приемов слишком очевидна.

Три спектакля “Трилогии кораблекруше-

ний” сезона 2012 года выявили сильные и слабые стороны системы Шекспировского театра. Его сила — в интересных сценографических решениях (включая декорации, сложнейшие технические эффекты и яркие костюмы). Его финансы позволяют привлекать каждый сезон несколько актеров высочайшего уровня (таким на этот раз был Джонатан Слингер, в 2013 году готовящийся сыграть Гамлета), но системный подход к актерским работам (кросс-кастинг) и слишком методичная работа над пьесами (включающая отработку текста, разбор истории персонажей, контекста их существования, а также поиск единства актерского коллектива) не всегда оказываются стопроцентно продуктивными. Не все актеры ансамбля оказываются готовы к находкам, многим свойственна повторяемость приемов — особенно если их роли в пьесах сходны — что и бывает при кросс-кастинге, где на комические, характерные и любовные роли берут определенных актеров и не меняют их типажа из спектакля в спектакль. Не всегда также актерскому ансамблю удается впитать в себя и освоить предлагаемые им находки сценографии: часто казалось, что авангардные находки Джона Баузора существуют отдельно от довольно традиционной психологической игры английских актеров. И в этом случае возникала мысль: оправдан ли был концептуальный поиск и перенос шекспировских текстов в современность, если индивидуальное исполнение остается подчиненным общим правилам английской актерской игры XX века? Не начинает ли он быть чем-то сверху навязанным актерской группе, в то время как сам коллектив вынужден пристраиваться к невероятным конструкциям художника, не будучи к ним готовым ни в плане стиля игры, ни в плане отношения к тексту. Также спектаклям не всегда хватало единого стержня — все три постановки имели сильные эпизоды, смотревшиеся на одном дыхании, и слабые места, где диалоги провисали и становились скучно. Однако несмотря на все эти размышления, спектакли остались сильное эстетическое впечатление. Несомненно, они доставили многим зрителям колossalное удовольствие. Взрывы смеха, детского и взрослого, постоянно сопровождали две комедии, в то время как финал “Бури”, где в зале зажигается свет, а Просперо простирает руки к зрителям, вызвал у многих слезы. Остается дождаться нового летнего сезона 2013 года, чтобы увидеть, какими очередными новинками порадует английского зрителя Королевский Шекспировский театр.

Лица

Евгений Соколинский

Старшой

Штрихи к портрету Валентина Красногорова и театра его времени

Есть драматурги, которым очень интересно с самим собой. И есть другие. Они пишут для театра, про людей и для людей. Это очень стыдно с точки зрения новаторского искусства, но мне такие консерваторы симпатичны. Мне нравится хорошо разработанный сюжет, блестящий диалог, роли, которые с удовольствием играют актеры. Поэтому я ценю Валентина Красногорова. И не один я, если вспомнить 380 постановок по его пьесам в России и за рубежом. Это не прошлые заслуги. Каждый год у этого драматурга появляется в среднем по 10—12 премьер. Репертуарный автор — для кого-то обидное “звание”, для кого-то комплимент.

В 2012 году возникла Гильдия петербургских драматургов — акция сродни многоголосому воплю отчаяния. Услышав его, мне захотелось написать краткие очерки о современных драматургах. С кого же начать, как не с председателя гильдии Валентина Красногорова?

“Начальством” он стал закономерно. Дело не в возрасте и творческом стаже, хотя к драме подступил в возрасте Христа, а в том, что в Мастерской молодых драматургов Игнатия Дворецкого (объединение 70-х годов) уже был “старшим” по знанию жизни, широте кругозора. Опять же дело не в кандидатской диссертации (в 74-м и докторской), не в изучаемых горючих сланцах. Он пытался решать вопросы бытия и политической жизни.

Обычно писатель, прежде всего, рассказывает про хорошо ему знакомое. Химик Красногоров знал быт и нравы научного учреждения. Почему бы над ними не посмеяться? Красногоров решил повернуть тему псевдоученых, “мнимости” по-своему. Его заинтересовало, кто нами управляет и как нами управляют. Интрига “Настоящего мужчины” (1968, в 2007 новая редакция) вполне традиционна: “мнимый король” с последующим разоблачением. Здесь криминальный тип, недавно из заключения, возглавил научную лабораторию. Обычно втируша оказывается в дураках. В комедии Красногорова все наоборот. Директор исследовательского института Верещагин и другие руководящие коллеги — в роли “мнимых ученых”, а уголовник Соколов — прекрасный руководитель с золотыми руками. Под финал истинный ученик Борис Орехов говорит Соколову: “Когда

выпутаетесь, приходите ко мне. Я вам помогу стать настоящим доктором (наук. — Е. С.)”. В комедии продемонстрирована омертвевшая система. Если критика не слишком углублялась в суть новой комедии, то цензура понимала, о чем речь. Пьеса пролежала под спудом восемь лет. Пролежала бы и дольше, кабы не Яков Семенович Хамармер.

Любопытный был человек, руководитель Ленинградского областного театра драмы и комедии. Ставил посредственные спектакли, но был отличным организатором. Благодаря его предприимчивости на сцену впервые вышли герои Вампилова. Вероятно, премьере “Настоящего мужчины” тоже предшествовала доверительная беседа в “верхах”.

Критики спектакль хвалили, в том числе за удачную роль Вадима Ермолаева (авантюрист Соколов). Казалось бы, после успеха “Мужчины” “пробить” вторую комедию “Кто-то должен уйти” (1976, опубликована в 1989) будет легче. На самом деле, ее появлению на подмостках предшествовала почти детективная история. “Минус единицу” (так первоначально назывался второй опус Красногорова) прочел завлит Театра им. В.Ф. Комиссаржевской Виктор Новиков. В тот же день с ней познакомился Рубен Агамирзян. Утром были распределены роли и назначена первая репетиция. Однако мудрый Рубен Сергеевич понимал: с разрешением текста могут быть проблемы — и сделал ход конем. В Ленинграде находился начальник Управления театров Министерства культуры РСФСР Зайцев, Агамирзян подсунул ему пьеску. Однако вместо того, чтобы ускорить процесс прохождения новинки через цензуру, Зайцев

на совещании по репертуару разнес комедию, назвав ее “отвратительно антисоветской”. Все произведения Красногорова были запрещены для постановки в Москве. Почти автоматически и в Ленинграде.

Областной театр драмы и комедии существовал не на виду, и Яков Семенович Хамармер предложил комедию переименовать и под новым названием провести через областное Управление культуры: ну, не в курсе он, что пьеса запрещена. Маневр был опасный. Хамармер мог потерять театр, партбилет, вылететь из города с волчьим билетом. Все-таки удалось. В ту пору театрами области руководила милейшая женщина Любовь Дмитриевна Можейко, внешне строгая, а по сути добродушная. “Пьеса, конечно, рискованная, но уж больно смешная”, — заявила она по прочтении Красногорову и дала так называемый “лит”, с которым “Кто-то должен уйти” затем пошел уже по России. Никто так и не узнал, что это та самая скандальная, запрещенная, антисоветская комедия. А кто знал, тот помалкивал.

Что же в комедии было такого необычного? Несмотря на внешнюю камерность, в ней показана абсурдность системы, построенной на устраниении всего полезного, талантливого. На первый взгляд, речь шла о вещи будничной: сокращении штатной единицы. Вопрос в том, кого можно сократить? Сотрудники оцениваются по любым критериям, кроме деловых качеств. Единственный человек, который действительно работает, должен быть уволен. Система запрограммирована на самоуничтожение. Впрочем, бронебойная сатира “выстрелила” на сцене Областного театра драмы и комедии в скромной постановке Я.С. Хамармера. Широкого резонанса не получилось. При этом она стала одной из самых удачных в творчестве драматурга, ставится вплоть до нашего времени.

Могу предположить: тихий успех сатирических комедий несколько разочаровал начинавшего автора. И основы не потряслись. От изображения системы Красногоров повернулся к изображению частного человека, однако и на любовном фронте обнаружил ту же мертвичину, страх и абсурд.

Берется, скажем, вечная гризуазная тема: адюльтер. Почему бы не написать водевильчик? Ан нет. Персонажам триptyха “Прелестей измены” не до любви, тем более не до страсти. Они чувствуют себя загнанными в

угол. Сегодня в городе, как некогда в деревне, люди одного культурного слоя прямо или косвенно знакомы. Каждый друг, приятель, родственник приводит за собой многочисленных друзей, приятелей и родственников. Мир тесен в прямом смысле. Прием случайных встреч, совпадений утрачивает водевильную окраску, оборачивается социальной драмой.

В каждом из героев Красногорова звучит несколько спорящих голосов. Всякому тезису противостоит не менее убедительный антитезис. В результате — неподвижность. Персонажи “Прелестей измены” ко всему привыкли, в том числе и к собственной неудовлетворенности. Сидящий внутри маленький цензор ехидно спрашивает: “А зачем тебе это делать, если лучше не будет?” Чувствуют: перемены необходимы, а условия вроде бы не позволяют.

Малый драматический театр (режиссеры Лев Додин и Евгений Фридман? 1985) смягчил жесткость “Прелестей измены” театральностью, лирической эксцентриадой. Три одноактовки превратились в единый текст. Герои Красногорова не порочны — они расстеряны. Все в их жизни оборачивается абсурдом. Он (Михаил Самочки) доходит до полной апатии: “Я ничего не хочу”. А у Нее жажды деятельности еще жива, не угасла способность к жертвенности. Ей дорог этот усталый человек, нуждающийся даже не в любви — в уколах от нервов. Михаил Самочки игралrationально, шаржированно, Светлана Гайтан — без издевки над безымянной героиней, приближая последнюю сцену к драме. Гайтан нарушила режиссерский план, но своей игрой обеспечила долгую жизнь постановке. Сочувствие к одинокой женщине уводило в сторону от заявленной темы “механическости” чувств. Начинало казаться, будто “загвоздка в эгоизме мужчины. Понятно, автор был недоволен театром, точнее, первой редакцией спектакля Евгения Фридмана. Додину он благодарен за гармонизацию постановки. Тем не менее Красногоров начал опробовать иные сюжеты, хотя “проверка системы” продолжилась в “Жестоком уроке”, а бессмысленное кружение любовников обернулось фантасмагорией в “Театральной комедии”.

Дело не только в анализе верхнего этажа системы. Винтики-то каковы? Если в 70-е писателя интересовал феномен “хомо сове-

тикуса”, то в “Жестоком уроке” 2000-х он ставит вопрос шире. Его занимают принципы манипулирования обывателем. По форме пьеса представляет собой театрализованный психологический эксперимент, попытку разобраться в пружинах, двигающих обществом. Одна из таких пружин — легкая внушаемость безответственности: “Это жестоко, но ты за последствия не отвечаешь”. Преподаватель ставит эксперимент на двух своих учениках. Условие: проводящий опыт имеет право причинять боль электрошоком. И чем дальше, тем больше входит во вкус молодой человек из благополучной семьи, нажимая на кнопку.

Каждая пьеса Красногорова — эксперимент не всегда очевидный. Есть камера-обскура, где проводится опыт (неважно, учебный ли это класс, комната для невест во Дворце бракосочетания¹ или папский дворец). Важно, что в ограниченном пространстве моделируется условная среда для опыта. Потом происходит слом, и приоткрывается большой внешний мир, меняющий ракурс. Красногоров, подобно О’Генри, любит неожиданные финалы. В этом его театральность. В лирической пьесе “Его донжуанский список” жених и невеста оказываются вскоре чужими, и невеста уходит с немолодым вдовцом, а бывший жених становится шафером. В комедии “Рыцарские страсти” средневековые Ромео и Джульетта возненавидели друг друга, а причины вражды “двух равно уважаемых семей” родились от исторического беспамятства. Семьи не с теми враждовали, с кем бы надо.

Дело не в том, в каких костюмах щеголяют действующие лица. В “Женщине, которой не было” разыгрывается сюжет о почти мифологической папессе Иоанне. Кстати, Красногоров фантазирует исторически убедительно. Он опять-таки ставит эксперимент: “А если бы человеку дали деньги, положение, власть, неограниченные возможности изменить мир по своему разумению?” И что же? Может ли человек переделать собственную природу? Неожиданно Красногоров отвечает в лирическом ключе. Изменять мир, оказывается, легче, чем самого себя. Женщина, привыкшая ощущать себя мужчиной, не может избавиться от своей сути, уходит от славы и положения, сжигает за собой мосты и

становится любящей женой. Наивно? Наверное. Но человечно.

Сам драматург тоже способен “сжечь мосты”. В 90-е годы пьесы Красногорова и его друзей по мастерской Дворецкого почти вымело из репертуара петербургских театров (не считая антреприз и старых постановок), хотя драматурги продолжали работать, а театры за рубежом и на периферии их много ставили. Почему? Вместе со сменой исторических эпох произошла смена драматургических. Правда, нельзя сказать, будто в 90-е драматург оказался никому не нужен. Брезжили планы постановки “Дела Бейлиса” у И.П. Владимирова в Театре Ленсовета, съемок фильма, однако ощущение своей несомненности с российской жизнью тоже было.

В 1991 году Красногоров перебрался в Израиль и перестал писать пьесы. Вернулся к науке и занялся общественно-политической деятельностью, попытался сделать мир разумнее уже в реальности. Стал вице-президентом Союза ученых Израиля (1997—2001), был избран заместителем мэра Хайфы (1998—2003). На административном посту реально помогал жизнеустройству иммигрантов из России, сделал людям много хорошего.

Все же театральная зараза прилипчива. Не только папесса Иоанна напрасно борется со своей природой. Драматург Красногоров, решивший порвать с литературой, уже в 1997 году перевел с иврита пьесу Ханоха Левина “Торговцы резиной”. Не знаю, много ли он внес в текст своего, но относится к нему ревниво. “Ведь все слова в ней написаны мной”, — пояснял переводчик. Постановка комедии (под названием “Потерянные в звездах”) на сцене Театра на Литейном получила “Золотую маску”, причем вполне заслуженно.

В 2005 году Красногоров вернулся в Санкт-Петербург, но уже в 2002-м, после 14-летнего перерыва, вернулся к драматургии. За десять последующих лет написал девятнадцать пьес и три сценария. Пишет быстро, хотя, наверно, и не легко. От каких-то замыслов отказывается.

Не буду доказывать, будто Красногорова всегда ведет идеологема или философема. Он профессионал, и его привлекают порой чисто художественные, иногда даже технологические задачи. Его увлекает раскручивание

¹ “Комната невесты”, “Современная драматургия”, № 1, 2012 г. (Прим. ред. Далее при ссылках на журнал указывается только номер и год публикации.)

головоломного сюжета (например, в “Любви до потери памяти”). Пациент обращается к врачу по поводу прогрессирующего склероза. Кто этот пациент? Неясно, сколько у него жен и есть ли вообще. В одну из предполагаемых жен доктор влюбляется. А тут еще заявился третий мужчина, у него тоже виды на Марину. Подозрительная компания убеждает доктора, будто он сам страдает потерей памяти. Зритель перестает понимать, “кто кому дядя”. Разгадка оказывается проста, но штука в том, что выхода из создавшегося положения нет. В финале Михаил (так зовут мнимого больного) убегает играть в казино с тысячей долларов. Независимо от того, выиграет он или проиграет, ситуация иррациональна. Связанные родственными и любовными узами действующие лица будут постоянно жить в ожидании суда и тюрьмы. Вот такие веселенькие комедии пишет Красногоров. Он открывает мистификационную природу жизни и искусства.

Одна из самых известных комедий Красногорова “Давай займемся сексом”¹ продолжает линию “Прелестей измены”, “Шествия гномов”². В известном смысле это обманка. Название зовет, обещает эротические эпизоды. На самом деле каждая следующая сцена — вариация предыдущей, со сменяющимися партнерами. Партнеры заявляют о своем желании заняться сексом, но этим заявлением дело и кончается. Слова “давай займемся сексом” звучат как заклинание, как рефрен песни. Между объявлением о намерениях и реальностью — пропасть.

Пьеса построена чуть ли не математически. У Красногорова очень развито комбинаторное мышление. Казалось бы, это напоминает построение комедий у Рэя Куни, однако для Куни смеховой эффект превыше всего. У Красногорова итог печален. Все желания уходят в пустоту. Несмотря на легкомысленность заглавия, перед нами модель нашей жизни, как она представляется философу-скептику.

Разумеется, такие вещи надо уметь ставить и играть. Режиссер, “плывущий” по сюжету, и актер, балующийся характерностью, Красногорова не поставит и не сыграет. Получится либо скучно, либо пошло, либо то и другое вместе. Здесь нужен мастер, умеющий

почувствовать природу гротескной комедии, а таких — раз-два и обучелся.

С годами Красногоров как будто смягчился. В последнее время он пишет дуэты поздней любви, трио о мужчине и женщине. В “Его донжуанском списке”, “Легком знакомстве”³ драматург обещает: “Быть может”. Не стремится вызвать бурное веселье, но способ построения сюжета у него комедийной закваски. В любом случае фокус в том, что одного (одну) принимают за другого (другую). Это пьесы бенефисные, для мастеров. При минимуме внешнего действия надо быть разнообразным. Красногоров дает прекрасный материал для театра. Его диалог энергичен, пружинист. Короткие реплики хочется читать про себя или вслух, но нельзя этот диалог “раскрашивать”.

Красногоров пробовал себя во многих жанрах, обращался к разным эпохам. Библейские тексты послужили материалом для “Песни песней”. “Этот слабый нежный пол” отсылает нас во Францию XVII века. Красногоров сочиняет публицистические драмы (“Дело Бейлиса”), детективы (“Приглашение к убийству”). Написал психологическую драму (“Лунный свет между тенями елей”), пьесу-притчу (“Райские врата”), использовал приемы клоунады (“Балаган”), сочинил пародию на “новую драму” и детскую кукольную сказку “Страшный разбойник”. Разумеется, не во всех жанрах он одинаково убедителен.

Когда читаешь подряд десяток его пьес, трудно найти “петушиное слово”, определяющее специфику автора. Понимаешь только: внешне спокойный человек — клубок противоречий. Он идеалист и скептик (впрочем, это характерно для романтиков-иронистов), берется за стилизацию и выворачивает каноны наизнанку, пишет комедию и отправляет ее горечью, старается быть полезным театру, а сам идет поперец нынешних его тенденций.

И все-таки “провал в пустоту” — традиционный красногоровский мотив. Он, вероятно, отпугивает порой современного антрепренера, директора. Как бы мы ни ругали свою жизнь, должна быть надежда для бедного зрителя на благополучное разрешение конфликта, тем более в комедии. А вдруг мы

¹ Поставлена в Москве Р. Виктюком.

² № 2, 2003 г.

³ № 3, 2010 г.

“увидим небо в алмазах”? В общем-то, драматург эту нашу тоску понимает, однако спрятать свою грусть не может. Возьмем комедию “Ноги женщины номер два”. Пьеса начинается как простодушный детектив с элементами гиньоля: на пустыре обнаруживают десятки ящиков-гробов с нижней частью женского тела и неизменной надписью “Ноги женщины номер два”. Но Красногоров пишет комедию — значит, опять обманка. Речь не о массовых убийствах с расчлененкой — о деятельности фабрики, которая невесть чем занимается, отмывает деньги и для камуфляжа выпускает манекены. Манекены не нужны — все магазины забиты. Вот их и выбрасывают.

Мог бы выйти сценический фельетон. Нет, автор превращает пьесу в гротеск с начальником Семен Семенычем, безликими Ивановым, Петровым. У Семен Семеныча периодически исчезает голова, да и сам он представительствует на собраниях в виде манекена. Шутка обернулась памфлетом с щедринскими мотивами (“органчик” и т.д.). Производство — фикция, блюстители порядка — фикция и, похоже, любовь со студенткой Надей тоже фикция. Правда, Петров тайком пытается работать, что уж вовсе не-прилично (привет сюжету “Кто-то должен уйти”), но это все-таки выродок. Хотя студент-правдолюбец (ему Красногоров одолжил собственное имя) и просыпается под финал, мотивировка сном обмануть никого не может.

Игнатий Дворецкий если и не научил Красногорова писать пьесы (он и так умел), то “завещал” ему ситуацию “человека со стороны”¹. Человек со стороны — взгляд автора, здравомыслящего человека. Его альтер это может быть жуликом, трудягой, студентом, инженером, но обязательно вклинивается в дикую, привычную жизнь (научную, производственную, театральную). Симпатичен, понятен и уходит за кулисы с улыбкой на устах. Правда, далеко не всегда победителем. Как, например, студент-юрист в “Ногах женщины номер два”.

Псевдофабрика не идет ни в какое сравнение с псевдoteатром. Претензий к современному театру у Красногорова накопилась уйма. Периодически он выплескивает их в публицистических статьях, но достается те-

атру и в художественной форме. Кто не смеялся над нелепостями закулисной жизни, над накладками, оговорками? Красногоров в “Театральной комедии” тоже начинает с театральной нескладухи. Во время представления костюмной драмы из эпохи XVIII века в будуар к сценической Графине приходит неизвестный в кроссовках и свитере, чтобы сыграть роль Герцога. Пьесы он не знает. А тут еще появляются другие Герцог и Граф. Драматург заманивает нас сюжетной и словесной свистопляской. Впрочем, не игра в относительность реального и художественного его интересует. Исподволь он подводит нас к мысли: “Какой замшелый этот традиционный современный театр!” И Красногоров еще хочет, чтобы его ценили и понимали представители режиссерского цеха!

Я бы охотно присоединился к отдельным колкостям в адрес режиссуры, но пока другой профессии, осмысливающей и возглавляющей художественный процесс, не придумали. Есть режиссер и Режиссер. И председатель гильдии Красногоров идет к Режиссеру, пытаясь найти с ним общий язык.

Красногоров любит театр и в то же время многое в нем не приемлет. Не может от него уйти. Он радуется, когда видит что-нибудь стоящее. Он хочет, чтобы его собратья по перу ставились на наших сценах, причем талантливо ставились. А пока вместе с СТД, драматургом Андреем Зинчуком организует открытые сценические читки пьес писарцев Олега Ернева, Сергея Носова. Эта половинчатая форма “срещения” с театром пока удаётся. С полноценными премьерами тяжко. Но “старшой” Красногоров не унывает (или почти не унывает). Он привык добиваться счастливой жизни для других. Ему-то с его постановками чуть ли не по всему миру чего жаловаться? Переведен на английский, немецкий, испанский, румынский, монгольский, польский, чешский и т. д.

Конечно, приятно упиваться своим творением по-монгольски, но ведь хотелось бы и по-русски. И не за тремя морями, а здесь, в родном городе. Увы, нет пророков в своем отечестве! Все-таки надежда умирает последней. А вдруг какой-нибудь петербургский главреж позвонит и скажет: “Завтра начинаем репетировать вашу пьесу!” Но это уже ситуация из фантасмагорической комедии.

¹ “Человек со стороны”, если кто не помнит, знаменитая пьеса Дворецкого, нашумевшая в свое время. Ее название стало тогда популярным речевым оборотом.

Перечитывая заново

Полина Богданова

Женская пьеса: “Три девушки в голубом” Л. Петрушевской

Сегодня в центре интересов режиссуры и критики — пьесы, относящиеся к направлению “новой драмы”. Их авторы — молодые драматурги, начавшие писать в 90-е и нулевые годы. Это движение точнее было бы обозначить как новую “новую драму”, так как оно имеет свои истоки и своих предшественников. Из наиболее близких — авторы и пьесы 70—80-х годов, получившие название “новой волны”. Ее лидером была Людмила Петрушевская.

Эта статья о том, почему ее пьесы представляли собой загадку, хотя и ставились театрами, и как можно было за всеми разговорами и трепом открыть их внутреннее содержание. А они были сильны именно своим внутренним содержанием. Ничего внешнего — интриги, событий, резко поворачивающих действие, в них не было, поэтому театру было словно бы не на что опереться.

Об особенностях пьес “новой волны” в своем давнем интервью¹ рассказал известный режиссер Анатолий Васильев. Он говорил о них с точки зрения теоретика и практика театра: “Лексика, стиль поведения, психология — все поменялось <...> Один и тот же человек за день сталкивается с противоречащими друг другу вещами и вынужден вырабатывать особый стиль поведения, чтобы в своей частной жизни примирить их <...> Герой оказался частицей огромного, многообразного, богатого потока действительности. У него масса движений, масса интересов. Но нет сквозного хода — броуновское движение. Такое невозможно показать в традиционной драме”², — рассуждал А. Васильев. И приходил к основному выводу: “Герой выпал из драматической структуры”³.

Структуру нетрадиционных пьес “новой волны” режиссер определил как “разомкнутую” (термин, взятый из эстетики швейцарского искусствоведа Г. Вёльфлина).

“Разомкнутая” драма возникает в истории, когда рушится целостная и устойчивая система ценностей, когда цель самой действительности растворяется, уходя в некую неопределенную далекую и размытую перспективу, когда нажитые традиционные понятия

о мире теряют свою абсолютность.

“Разомкнутая” драма — это всегда слом. Слом традиции, слом культуры, слом цивилизации. В традиционном смысле “разомкнутая” драма — это аномалия.

“Разомкнутая” структура современной драмы, исследованная режиссером, отразила те процессы, которые происходили в 1970—80-е годы в действительности, они продемонстрировали не только тенденции расслоения в обществе, но, по существу, слом всей советской жизни.

Три молодые мамы с детьми снимают дачу. Одна из них, Ирина, героиня этой истории, снимает ту половину дома, где есть непротекающая крыша и теплая комната. Две другие мамы, Татьяна и Светлана, живут на другой половине дома — с протекающей крышей и холодными комнатами. Ира за свою теплую комнату платит 240 руб. Татьяна и Светлана ничего не платят. Между тремя женщинами происходят перебранки. Но это нельзя назвать конфликтом. Это просто коммунальные дележки, обыденные, вполне привычные для такого слоя людей. Светлана и Татьяна завидуют Ирине, которая заняла более теплое помещение. Ирина в свою очередь пеняет им на то, что за теплые помещения ей приходится платить большие деньги, а им дача достается бесплатно, в то время как она тоже является наследницей этой дачи и могла бы тоже жить бесплатно.

Ирина, Татьяна и Светлана — троюродные сестры, наследники этой дачи. Однако они борются не за наследство, а просто за удобное и справедливое с точки зрения каж-

¹ Разомкнутое пространство действительности. Интервью П. Богдановой // Искусство кино. 1981. № 4. С. 131—148.

² Там же. С. 144.

³ Там же.

дой расселение во время летних месяцев. К перебранкам по поводу помещений прибавляются ссоры из-за детей с выяснениями, кто из мальчиков совершил тот или иной проступок, кто с кем подрался и так далее. Это обычные детские ссоры. Однако родители обычно видят виноватых в чужих детях, не признавая того, что инициатива шалости могла исходить от их собственного чада. Так проявляется обыденный родительский эгоизм.

Женщин на даче объединяет похожесть судеб. Ирина разошлась с мужем, живет с ребенком и матерью, с которой у них не очень хорошие отношения. У Светланы муж умер, она живет с ребенком и матерью мужа, своей свекровью. У Татьяны есть муж, но такой, который не решает ни ее женских, ни ее материнских проблем: платит грошевые алименты, являясь мужем только номинально; нельзя сказать, что их с Татьяной объединяют какие-то высокие чувства.

В пьесе есть и другие женские образы. Вот Федоровна, хозяйка дачи, которая не закрывает рта и постоянно вскакивает во все разговоры: то переживает за кошку Эльку и ее пропавшего котенка, то рассказывает, что нужно купить внуку к школе ("она ему разве купит? Я с пенсии, бабка, купи"), то повествует о том, как дачники украли у нее шесть тысяч, которые были спрятаны на чердаке. Петрушевская — мастер создания колоритной бытовой речи. Манеру написания такой речи называли диктофонной. Ибо она почти натурально имитирует поток слов и восклицаний, подчас лишенных переходов, напичканных простонародными выражениями, грамматическими и стилистическими ошибками, отражающими в конечном счете примитивность сознания говорящего.

Мать Ирины, пенсионерка Шиллинг, как она себя называет, тоже произносит длинные монологи по телефону. Но несуразности ее потока сознания все-таки отличает налет некоей не сказать интеллигентности, но, во всяком случае, принадлежности к более высокому городскому слою. Мать Ирины постоянно сообщает о том, что скоро умрет, договаривается с подругой, где та ее похоронит, уточняет, во что ее нужно будет обрядить и в какой коробке что лежит, жалуется на дочь, жалеет внука и сообщает еще массу подробностей своих отношений с Ириной.

Пьеса "Три девушки в голубом" — некий аналог чеховских "Трех сестер". Но если че-

ховские сестры обладали духовностью и любовно относились друг к другу, мечтали освободиться от скучной однообразной прозаической жизни в провинции и переехать в Москву, с которой они были связаны детскими воспоминаниями, и вкладывали в этот переезд все свои надежды на лучшую жизнь, то сестры из пьесы Петрушевской особой духовностью не обладают, не стремятся переделать свою жизнь, а просто живут в атмосфере мелких коммунальных дрязг, пикируясь между собой и обижаясь друг на друга, что демонстрирует сниженный, чисто советский вариант драмы.

Однако в глубине за всеми перебранками у каждой из женщин чувство неустроенности и одиночества, которые не принято выставлять наружу, показывать другим. Эти чувства погружены на большую глубину, а "на поверхности", в разговорах они проявляют себя в препирательствах по поводу алиментов, цены за дачу, в озабоченности материальными и денежными проблемами, в обидах и претензиях, которые женщины предъявляют друг другу.

Чувство одиночества в этой пьесе испытывают не только три сестры, но и мать Ирины, которая постоянно говорит о своей смерти, что самой Ириной воспринимается как желание ее разжалобить и ей досадить.

Чувство одиночества в глубине души испытывает и комичная старуха Федоровна, хозяйка дома, который на лето снимают сестры.

Чувство одиночества стало для женщин привычным, оно не воспринимается как драма безысходности, как нечто роковое и не преодолимое. Напротив, к своей драме женщины притерпелись, она стала постоянным фоном их существования. При этом они не выглядят неуверенными, депрессивными, напротив, кажутся решительными, готовыми в любой момент дать отпор, настоять на своем. Отсюда и некоторая скандальность их поведения, некоторая вздорность и постоянно атакующий тон.

Женское одиночество с набором определенных бытовых и моральных проблем вполне типично для советского общества 70—80-х.

Одноковая жизнь женщин тем не менее имеет свой смысл и ценность в материнстве. Потому что именно дети оправдывают все тяготы и неустроенность матерей, вызывают чувство безусловной любви, которой нет во

взрослом мире.

В пьесу введены детские монологи, которые не связаны впрямую с событиями пьесы. Смешные и забавные сказочки, которые произносятся чистыми детскими голосами, оттеняют собой действие. Для Л. Петрушевской детская тема вообще очень характерна. Этой теме она посвятила не одно произведение.

Хотя Петрушевская обозначает жанр своей пьесы как комедия, она обрисовывает во все не комедийную ситуацию. И только в finale автор приведет всех к комедийному разрешению конфликта.

А теперь о том, как выстроена эта пьеса.

В ней нет *исходного события*. То есть нет драматических историй и обстоятельств, кроющихся в прошлом героинь, которые бы завязали некий сложный драматический узел взаимоотношений. В Москве они попросту не встречались, во всяком случае, в пьесе нет об этом и речи. Встречаются они только в летний сезон, снимая эту дачу. В пьесе Петрушевской исходным событием является просто сама жизнь сестер, обыденная каждодневная жизнь, лишенная каких-либо событий.

В пьесах классического типа исходное событие всегда есть. “Традиционная драма питается прошлым, — писал А. Васильев. — “Прошлое” в драме — целая категория. Когда ставишь пьесу, всегда ищешь исходное событие, которое как раз и кроется в прошлом”¹. Однако А. Васильев обратил внимание на то, что в пьесе В. Славкина “Взрослая дочь молодого человека”, которая тоже относится к направлению “новой волны”, “прошлого явно не хватает — с точки зрения привычного драматического конфликта”². “Эта пьеса в чем-то напоминает сценарий, сделанный по законам разомкнутой структуры. В ней есть только сквозное пространство — пространство жизни самой по себе — без сквозного хода в драматическом смысле”³. Поэтому режиссер искал действие параллельно тексту: “Текст шел как бы сам по себе, а внутри, исподволь развивалась драма, приходя к тому моменту, когда один человек садится напротив другого и тем самым объявляет того своим антагонистом. Это была

первая драматическая ситуация в традиционном смысле. К ее моменту исходное событие было нажито, но нажито из настоящего, а не из прошлого. Дальше шла чистая драма”⁴.

А вот пример классической пьесы, в которой очень точно обозначено исходное событие: “Бесприданница” А.Н. Островского. В исходном событии этой драмы кроются отчетливо просматривающиеся драматические обстоятельства: первое — то, что Лариса любила “блестящего барина” Паратова, а он оставил ее, не дав никаких объяснений и исчезнув в неизвестном направлении. Прошел год, и Лариса, которая уже отчаялась ждать, дает согласие на брак с “первым встречным”, им оказывается Карапышев. Она его не любит, но надеется обрести с ним тихую семейную жизнь. Налицо клубок сложных драматических отношений, которые уже содержат в себе зерноток драмы. Неожиданное появление в городе Паратова — первое *событие* в драматическом смысле. Оно “взрывает” ситуацию, угрожая планам Ларисы и Карапышева, а также вынуждая и самого Паратова выбрать тот или иной путь действий: либо уйти в тень, согласившись на брак Ларисы, либо вмешаться и расстроить этот брак. Паратов выбирает второе. И его выбор опять ведет за собой цепь других действий.

Отсутствие в пьесе исходного события говорит о том, что это особый тип драмы — “разомкнутый”, или повествовательный, в котором многое от повести, рассказа. Эта повествовательность придает пьесе некую размытость, нежесткость. Пьеса состоит из “разговоров”, ей не хватает интриги, событий в драматическом смысле, действия. Вернее *действие* это находится на большой глубине, на поверхности только перебранки и мелкие ссоры. Напомним, что в пьесах “новой волны”, по мнению А. Васильева, стоит говорить только “о камуфлированном действии у персонажа, внутренний мир которого прочитывается через поток поведения”.

Разрыв между текстом и действием большой. А это означает особое напряжение пьесы, особый накал атмосферы. Мы должны ощущать внутренние токи действия, которые никогда прямо не выражаются в словах.

Теперь о *конфликте*. Как такового серьезного мировоззренческого конфликта, то есть

¹ Васильев А. Указ соч. С. 141.

² Там же.

³ Там же. С. 142.

⁴ Там же.

борьбы персонажей друг с другом, в этой пьесе нет. Есть конфликт коммунальный, сниженный. Потому что претензии Светланы и Татьяны на теплые комнаты, которые занимает Ирина, и перебранки по поводу стоимости дачи носят именно коммунальный характер. При этом внутри у героинь сложный комплекс чувств, порожденных их одиночеством и неустроенностью, и общее недоверие к миру, постоянное ожидание угрозы, а отсюда необходимость защищаться и нападать. Поэтому их конфликт на поверхности выливается в кухонные выяснения отношений и создает атмосферу скандала. Это чисто советский вариант жизни, в которой никто не страдает от деликатности и боязни уронить себя, что было свойственно чеховским сестрам, которые делили свой дом с женой Андрея Наташой, постепенно прибравшей его к рукам. Чеховским сестрам казалось недопустимым вступить с Наташой в какие-либо выяснения отношений. Чего не скажешь о сестрах Петрушевской, ибо выяснение отношений и есть главное их занятие.

Но все же спор по поводу занимаемых комнат — это лишь поверхность истинного конфликта, который лежит значительно глубже. Комнаты, плата за дачу — только чисто внешние обозначения тех внутренних претензий и обид, которые постоянно переживают женщины. Здесь, по существу, создан конфликт не коммунальный, а экзистенциальный. Конфликтное чувство к миру и людям вообще, ожидание угрозы и готовность парировать ее, ощущение, что люди настроены к тебе враждебно, — постоянное самоощущение женщин. Так, как они ведут себя в ситуации с дачей, так же они будут вести себя в любой другой ситуации. Свой экзистенциальный конфликт они всегда носят с собой. Он внутри человека. Такой внутренний конфликт порождает защитное поведение. Оно в свою очередь порождено общественной, социальной и человеческой разобщенностью.

В пьесе “Три девушки в голубом” как будто нет никаких драматических событий. Мелкие ссоры из-за детей и претензии на передел помещений или пропажа котенка Юзика, которого постоянно ищет Федоровна, не назовешь событиями. Пьеса от начала и почти до самого конца представляет собой просто обыденное течение жизни (поток жизни), состоящее из мелочей и не имеющее никаких поворотов.

Появление “мужчины из электрички”, который заинтересовался Ириной и начал к ней пристраиваться, почти с места в карьер предложив прогуляться, захватив с собой плед, назначение которого Ирине поначалу было непонятно, тоже не стало событием в драматическом смысле. Важно, что появление Николая Ивановича в жизни Ириныносит чисто случайный характер. Николай Иванович заинтересовался Ириной, поскольку на время остался один — жена с дочкой уехали отдыхать. А Ирина никогда бы не обратила внимания на Николая Ивановича, если бы не его инициатива и настойчивость. Этот роман завязывается вовсе не на основе взаимной симpatии или любви. Этот роман слишком тривиальный и унылый. Взаимоотношения мужчины и женщины предельно упрощены. Близость перестала иметь какую-либо ценность. Тем не менее, для женщины любой случайный роман — всегда шанс. В глубине души она все равно надеется, что отношения могут перерасти во что-то более серьезное. Вот именно такой тип романа и отражен в пьесе.

Ирина слишком откровенно рассказывает Николаю Ивановичу о своем прошлом увлечении. Она стоила своему возлюбленному те несколько рублей, которые надо было заплатить за ночное такси, чтобы добраться до дома. Обесцененные отношения мужчины и женщины — типичная ситуация 70—80-х. В пьесе В. Славкина “Серсо” героиня по имени Валюша тоже не раз переживала уничижительные отношения со своими возлюбленными. Женщина 70—80-х имела отрицательный любовный опыт, но это не останавливало ее в поиске счастливой встречи. То же самое и у героини Петрушевской.

В роман, начавшийся случайно, Ирина погрузилась с головой. Николай Иванович, заплатив Ирине некоторыми услугами — самой крупной из них стала постройка туалета, который Федоровна ей не предоставила, предложив ходить в курятник, — получил все права на ее взаимность. И Ирину словно бы понесло. Ею стало управлять то чувство надежды на счастливый случай, которое всегда в ней жило. Она не стала обдумывать и взвешивать ситуацию: забрала ребенка, уехала с дачи в Москву, там подкинула ребенка матери, солгав ей, что пошла в булочную, а сама направилась в квартиру Николая Ивановича. В следующей сцене она оказалась уже в Коктебеле, куда Николай Иванович прибыл,

чтобы воссоединиться со своей женой и дочерью. И все это — на большой скорости, с полной отдачей, без раздумий и остановок.

Ситуация вдруг резко для нее меняется. Николай Иванович гонит ее от себя. Он боится, что жена и дочка догадаются о его связи с Ириной, а может, уже начал следующий роман. Теперь она выслушивает его уничижительные и оскорбительные слова, но эта перемена в отношениях не становится событием ни для него, ни для Ирины. Потому что тут нет остановки, осознания с ее стороны. В ином случае она бы стала что-то отвечать ему, в чем-то обвинять. Нет, у нее все без пауз, как будто на автомате...

Звонок домой. Еще звонок: ребенок остался один в квартире, без еды и воды, бабушка легла в больницу. Это, пожалуй, первая встряска. И первое драматическое *событие*. Оно поворачивает действие. Ирина спешит в аэропорт, надо срочно лететь в Москву. На предельном возбуждении идет ее разговор с дежурным аэропорта, с летчиками: необходимо выписать билет, сесть в самолет — скорее, скорее...

Этот поток, в котором частицы сталкиваются друг с другом и разлетаются, продолжая свое хаотическое движение, есть поведение Ирины от начала романа до конца и возвращения в Москву.

Поведение любовника, его равнодушие и желание избавиться от Ирины не составляют для нее душевной драмы. Вернее, драматические переживания ложатся глубоко на дно, но внешне — никакой реакции; к драмам такого рода молодая женщина 70-х привыкла. Ее негативный опыт преобладает над позитивным. В негативной ситуации она научилась себя вести, научилась все неприятное *стирать* из сознания, не застревать на этом. Это тоже поток. Эмоции проходят как бы без задержек, без попыток осмыслиения, без остановки, рефлексии, мимо. Ирина мчится *мимо* своей очередной драмы, очередной неудачи.

Одинокая женщина брошена в водоворот жизни, не имеет опоры, защиты, всего того, что должно быть по неким более высоким меркам. Но дело в том, что эти высокие меры в реальности 70-х стерты.

Единственная реальность для нее — ребенок. То, что держит, что не дает убежать слишком далеко от своего одиночества в на-

дежде на случай. Поэтому Ирина вернется к нему. И жизнь будет продолжаться так, будто ничего не было. Она приедет на дачу в хорошем настроении. Сестры, ждавшие возвращения Ирины в ее теплых комнатах, будут настроены воинственно, говоря, что ни за что не уйдут отсюда. А она, появившись, благодушно согласится на то, что они теперь все вместе будут жить на теплой половине дома и платить за дачу одинаково. И соседство с Татьяной и Светланой будет ей на руку: ведь придется ездить в город, а ребенка оставлять им, кому же еще. Нашелся, наконец, котенок, о котором Федоровна прожужжала всем уши. Мать Ирины, которая готовилась к смерти, вовремя сделала операцию по удалению грыжи, и теперь оказалось, что в своих жалобах она была не столь уж неправа. Таков вполне счастливый финал, в котором произносится фраза о том, что “все люди — братья” (она звучит и в пьесе А. Вампилова “Старший сын”) или, по крайней мере, сестры. В финале происходит некое единение и примирение женщин.

Такова эта пьеса *потока*, в которой на поверхности антагонизм и мелочные коммунальные ссоры, а внутри — экзистенциальное одиночество. В которой случайность ведет за собой человека, а не он управляет течением своей жизни. Человек не властен над собой, он лишь частица потока, который его несет. Но жизнь есть жизнь. И к ней не может быть предъявлено никаких претензий. Человек не выстраивает эту жизнь по неким высоким образцам, она течет как течет, хаотично и непродуманно, без остановок и выводов, которые могли бы изменить течение.

В пьесе потока жизнь началась до того, как началась эта пьеса, и будет продолжаться после того, как она завершится. А сама пьеса — словно бы вырезанный кусок, у которого нет начала и не будет конца, финала. Потому что тут нет смоделированной драматической ситуации, которая в пьесе классического типа к финалу исчерпывает самое себя, не оставляя возможности продолжения. Легкая комедийная концовка с примирением женщин — просто добрая улыбка автора. Коммунальный конфликт Петрушевская исчерпывает, а внутренний экзистенциальный не может быть исчерпан. Ибо он в этой пьесе выражает само существование человека.

Теория

Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков

(Подготовительные материалы)¹

Монодрама² (от греч. *monos* — “один”, *drama* — “действие”) — в зарубежном и отечественном театроведении и литературоведении термин, использующийся для обозначения произведений разных жанров, относящихся к различным культурным парадигмам и видам искусств.

В отношении классической драматургии под М. понимается особый композиционный тип трагедии, в котором все внимание сосредоточено на главном герое, вынужденном принять и отставать важное решение. Прообразами подобной М. могут считаться дифирамбы в исполнении Феспиды, а также доэсхиловская греческая трагедия (Фриних), в которой актер, меняя маску и костюм, последовательно изображал разных персонажей перед хором (Хализев). В.Н. Ярхо в своей статье “Трагический театр Софокла” относит к жанру монодрамы и некоторые трагедии Эсхила и Софокла, такие как “Хоэфоры” (Эсхил), “Царь Эдип”, “Электра” и “Эдип в Колоне” (Софокл). В качестве подтверждения своих слов автор приводит следующий пример: “Для “Царя Эдипа” число стихов, во время которых главный герой пребывает на сцене, составляет 77,5% всего объема трагедии, для “Эдипа в Колоне” — 87,4%, для “Электры” — 93,4%” (Ярхо, с. 500). Хор же в данном случае нельзя рассматривать в качестве отдельного персонажа, поскольку он является воплощением лирического начала в античной драматургии. Песни хора представляют своего рода медитацию “по поводу” событий, развертывающихся на сцене, об этом пишет также О.М. Фрейденберг в работе “Образ и понятие”. Одним из образцов монодрамы также считается пьеса “Пигмалион” Жан-Жака Руссо, написанная в 1762 г. и поставленная в 1770 г. в Лионе. Это произведение представляет собой один большой монолог Пигмалиона, лишь в самом конце переходящий в диалог с ожившей Галатеей. Подражая Руссо, Иоганн Вольфганг Гёте написал в 1778 г. монодраму “Прозерпина”. После того как “Прозерпина” была поставлена на сцене в Веймаре, в Германии началась мода на произведения такого рода. Впоследствии данные постановки стали обозначаться термином “музыкальная М.”, поскольку большое внимание в них уделялось музыкальной стороне.

В музыковедческой среде под М. подразумевают короткую музыкальную пьесу, исполняемую

одним солистом при участии безмолвной фигуры (часто балета) или хора, подобное определение, к примеру, дает “Краткий оксфордский справочник о театре” Филлиса Хартнолла и Петера Фаунда. Об этом жанре пишут исследователи творчества Арнольда Шёнберга (к примеру, Наталья Власова в диссертации “Творчество Арнольда Шёнберга”), Франсиса Пуленка, Жана Кокто, Гектора Берлиоза. Иногда музыкovedы в качестве синонима для термина “М.” используют определение “моноопера”.

В XIX в. термин “М.” начинает употребляться по отношению к произведениям, в основе которых лежит лирический монолог героя, сопряженный с остродраматическим сюжетом (например, поэма “Мод. Монодрама” лорда Альфреда Теннисона). Таким образом, М. перестает ассоциироваться с драмой как родом литературы. Драматическое же в данном контексте понимается как остро переживаемое психологическое состояние героя.

В начале XX в. к понятию М. обращается Николай Евреинов. В своей работе “Введение в монодраму”, изданной в 1909 г., он разделяет зрелище и истинную драму. Зрелище, по его мнению, это драма, не вызывающая сильных эмоциональных и эстетических переживаний. Истинная же драма заставляет зрителя сопереживать действующим лицам. А поскольку человек не в состоянии единовременно сопереживать двум и более персонажам, “души которых не настроены в данный момент в унисон” (Евреинов, с. 2), то по-настоящему высокой драмой может быть только монодрама. Под монодрамой Николай Евреинов подразумевает “такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия” (Евреинов, с. 8). Таким образом, при помощи монодраматизации чужая драма превращается в “мою драму”, то есть драму не только персонажа, но и каждого зрителя в отдельности. М., по Евреинову, является “проекцией души” центрального персонажа на внешний мир, “остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия, и, следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представля-

¹ Продолжение. Предыдущие части Словаря (составитель С. Лавлинский) опубликованы в № 4, 2011; №№ 1 и 2, 2012; № 1, 2013 г. (*Ред.*)

² © Н.А. Агеева, О.С. Рошина

ются сценически важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее “Я” субъекта действия” (Евреинов, с. 25). Теория Н. Евреинова была реализована в некоторых его пьесах (“Представление любви”, “В кулисах души”), а также в произведениях его современников (например, “Золото” А. Сорокина), однако их постановки не имели особого успеха у зрителей того времени.

Возрождение интереса к этому жанру в западноевропейской и отечественной драматургии начинается с конца 80-х гг. XX в. Самы драматурги редко используют термин “М.”, исключение — Е. Гришковец (“Как я съел собаку”, “Одновременно”) и Н. Мазур (“Леди Капулетти”). Некоторые авторы используют определение “монопьеса” (например, В. Леванов в “Смерти Фирса”¹ и “Прощай, настройщик”², Д. Балыко в “Ангелика желает продаваться...” и “Pine Bar”, В. Жеребцов в “Партнере”, Д. Савина в “Было холодно”) или описания, фиксирующие присутствие на сцене одного актера (И. Вырыпаев в “Июле”, Я. Богданова в “Желанийж”, М. Земсков в “О любви к Чайковскому”, С. Киров в “Папке”, А. Слаповский в “Ёлочке”). Также авторы М. фиксируют небольшой объем — одноактность или двухчастность пьесы (Н. Коляда, В. Азерников, В. Зуев, А. Найденов) и монологический характер презентации речевого материала (“Американка”, “Родимое пятно” и др. пьесы Н. Коляды, “Руки” Д. Богославского, “Детский мир” В. Зуева³, “Вперед и с песней” А. Найденова, “Наташина мечта” Я. Пулинович⁴, “Сухобезводное” О. Погодиной, “Fuck you, Eu.ro.Pa!” Н. Ежинеску и др.).

В качестве формального признака М. можно выделить исполнение пьесы преимущественно одним актером. Зачастую исходная сюжетная ситуация пьесы внешне не изменяется на протяжении всего действия: в сценическом пространстве герой находится в ситуации уединенности, добровольного или вынужденного одиночества, изолированности, оставленности и т. п. В некоторых случаях драматурги вводят дополнительных персонажей, которые в художественном целом пьес оказывается лишь проекциями сознания героя, некими условными обозначениями людей из прошлого (“Мои проститутки” С. Решетникова, “Doc.top” Е. Исаевой) или голосами (героями), существующими вне жизнедеятельности героя (“Июль” И. Вырыпаева).

Основным структурным признаком современной М. вслед за Н. Евреиновым можно считать миметическое изображение в сценическом пространстве одного сознания и презентацию его

представлений о себе и мире посредством монологического высказывания. Превалирование в М. монологической речи не отменяет присущего драме как роду литературы диалогического характера любого речевого жеста. Так, монологи героев адресованы либо зрителю (эксплицитно — пьесы Е. Гришковца, П. Пряжко, “Партнер” В. Жеребцова⁵ и другие; имплицитно — “Победила я” Я. Пулинович, “Я, пулеметчик” Ю. Клавдиева, “Папка” С. Кирова, “Сухобезводное” О. Погодиной и многие другие), либо безмолвному персонажу (“Ты будешь лежать одинокий и мертвый” В. Леванова, “Носферату” Н. Коляды), либо объекту, наделяемому сознанием (кошке в “Шерочки с машерочной” Н. Коляды, куклам в “Детском мире” В. Зуева), либо внесценическому персонажу (“Наташина мечта” Я. Пулинович, “Абонент временно недоступен” В. Азерникова⁶, “Девушка моей мечты” Н. Коляды), либо нескольким адресатам (“Пишмашка” Н. Коляды, “Руки” Д. Богославского и другие). Монолог в пьесе Н. Мошиной “Пуля”⁷ представляет собой диалог как минимум двух отличных друг от друга сознаний — вопрошающего / комментирующего и отвечающего, — принадлежащих то ли самой героине, то ли воображаемому “другому” и героине. Говорение героя о своей жизни в М. не является наррацией, поскольку когда-то случившееся не столько описывается героем, сколько переосмысливается или проживается — переживается — разыгрывается в сценическом пространстве в настоящем. Хотя нарративные элементы, безусловно, присутствуют наряду с анарративными. Как отмечает В.И. Тюпа, доминирующей составляющей драматургического текста является мимесис, а не диегезис: “Мимесис не рассказывает, а показывает, имитирует” (Тюпа, с. 15).

Объектом изображения в М. становится персонаж, рефлексирующий по поводу своего мышления и восприятия и / или конкретных критических или значимых ситуаций. Последовательность ментальных и / или эмоциональных состояний героя, связанных с ситуациями, отличными друг от друга во времени или пространстве или различающимися составом действующих лиц, составляют сюжет М. В современной отечественной М. можно выделить два основных типа сюжета: инициационный (пьесы Е. Гришковца, “Июль” И. Вырыпаева, “Смерть Фирса” В. Леванова, “Doc.top” Е. Исаевой и др.) и сюжет утраты или необретения героем подлинных человеческих отношений (пьесы Н. Коляды, В. Зуева, М. Крапивиной, О. Погодиной, Д. Балыко и др.).

В современной М. по преимуществу развивается тот тип конфликта, который И.М. Болотян и

¹ “Современная драматургия”, № 3, 1998 г.

² Там же, № 4, 2007 г.

³ № 4, 2008 г.

⁴ № 1, 2009 г.

⁵ № 4, 2006 г.

⁶ № 3, 2006 г.

⁷ № 3, 2007 г.

С.П. Лавлинский определяют как сущностный: “самоопределяющаяся в собственной “эго-истории” “биографическая” личность сталкивается с самой собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим)” (Болотян, Лавлинский, с. 57). В инициационном типе сюжета этот конфликт реализуется в осмыслении “я настоящим” “себя прошлого”. В сюжете, который мы обозначили как утрата или необретение человеческих отношений, конфликт развивается между “я-для-себя” героя и его “я-для-других” в заданности тех или иных межличностных отношений — семейных, любовных, дружеских и т.п. Некоторые тексты при внешнем сходстве с традиционными пьесами с несколькими персонажами являются по сути монодрамами. Так, например, “Когда солнце не спешит к закату” М. Крапивиной имеет подзаголовок “монопьеса” с уточнением “мой монтаж”: здесь действуют два равноправных персонажа (“Виктор, мужчина лет 35” и “Вера, женщина неопределенного возраста”), которые, как явствует из их монологов, пересекаются друг с другом лишь в некоторых жизненных ситуациях. Пьесу М. Крапивиной можно считать подвидом жанра М. и вслед за автором обозначить как М.-монтаж, поскольку дается полноценная в художественном отношении развертка сознания персонажей через монолог и ни одно из сознаний не является доминирующим. В отличие от традиционной драмы герои не взаимодействуют на сцене и их сюжетные линии развиваются параллельно и независимо друг от друга. По такому

же принципу построены пьесы “Мой первый мужчина” Е. Исаевой и “Планета” Е. Гришковца. Во всех этих пьесах сюжетные линии каждого героя оказываются вариантами инвариантной драматической ситуации пьесы — невозможности полноценной реализации в наличных межличностных отношениях у М. Крапивиной, отношений матери и отца у Е. Исаевой, невозможности идеальных отношений между мужчиной и женщиной у Е. Гришковца.

Лит-ра: Агеева Н.А. Способы презентации инициационного сюжета в современной отечественной монодраме (на материале произведений Е. Гришковца, И. Вырыпаева, Е. Исаевой, Ю. Клавдиева) // Современная российская и немецкая драма и театр: Сборник статей и материалов международной научной конференции (7–9 октября 2010 г.). Казань, 2011. С. 55–63; Болотян И.М., Лавлинский С.П. Типология конфликтов в произведениях “новой драмы” // Новейшая русская драма и культурный контекст. Кемерово, 2010. С. 51–59; Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга: Автореф. дис... докт. иск. наук. М., 2007; Евреинов Н. Введение в монодраму. СПб., 1909; Тюна В.И. Нarrатив и анарративность // Универсалы русской литературы. 2. Воронеж, 2010. С. 14–23; Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998; Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986; Ярхо В.Н. Трагический театр Софокла // Софокл. Драмы. М., 1990. С. 467–508; Hartnoll Phyllis, Found Peter Monodrama // The Concise Oxford Companion to the Theatre.[Encyclopedia.com, 1996] [Электронный ресурс]. URL: <http://www.encyclopedia.com>

Н.А. Агеева, О.С. Рощина

Монолог¹ — “далеко не простая каноническая форма и не единое понятие: оно оказывается изменчивым, парадоксальным, неопределимым, постоянно переходящим границы. Монолог как художественная форма предстает экспериментальным пространством презентации актера в его единстве с персонажем, точкой творческого превращения и тревоги” (Dubor, Triau, с.7). М. традиционно определяется как развернутое высказывание персонажа, “выключенное” из диалогической ткани драмы, и вместе с тем — как кризисная точка драматического действия. Внутри общей условности театрально-драматического действия М. выражает условность, так сказать, “во второй степени”. Претерпевая различные изменения в разных пропорциях по сравнению с диалогом на протяжении всей истории драмы, в XX в. М. испытывает наиболее серьезные трансформации. Однако следует учитывать как исторические, и типологические разновидности М., которые тесно связаны с разницей в самой драматической конструкции.

Следует отличать М. от солилоквия (лат. *solus* — “один”, *loqui* — “говорю”) — высказывания героя, которое не предполагает слушателей и исторически, видимо, тесно связанного с исповедью, в том числе и эстетически оформленной, а также с жан-

ром философских размышлений и бесед. За солилоквием закреплено значение “речи, высказанной одиноким персонажем на сцене, который испытывает душевные терзания и, следовательно, безразличен к другому”; понятие “монолог” следует отнести к развернутой реплике (чаще всего непрерывной) говорящего, который обращается к сознанию слушающего. Различие в самой природе этих явлений очевидно: в одном случае речь обращена к присутствующим на сцене, в другом — ни к кому” (Issacharoff, р. 315). От солилоквия следует также отличать риторически выстроенные обращения к публике или “реплики в сторону”.

В отечественном научном словоупотреблении, в отличие от зарубежного, термин “солилоквий” оказывается гораздо менее употребительным (это заметно и по переводам текстов о современной зарубежной театральной практике, например, французской: название “Театр Солилоквия”, Le Théâtre du Soliloque, переводится как “Театр Монолога”). Хотя неоправданное смешение этих форм приводит к неразличению важных смысловых нюансов, следует, вероятно, признать, что четкое функциональное различие между солилоквием и М. возможно лишь в традиционной драме. Сдвиг границы между этими понятиями и обнаруживает коле-

¹ © О.В. Семеницкая, А.В. Синицкая

бание самой театрально-драматической условности и ее эволюцию в современном искусстве.

Между тем границы между “речью себе” и “речью к другим” проблематизируются в XX в., испытывая на себе влияние экспериментальной прозы — интериоризацию в формах “потока сознания”. Важнейший рубеж в трансформации М. традиционного типа обозначился в театре абсурда, у Э. Ионеско и в особенности у С. Беккета (“В ожидании Года”, “Конец игры”, “О, счастливые дни!”). Беккетовский солилоквий обнаруживает не столько “я” персонажей, сколько специфический сюжет “говорения” (в какой-то степени отсылающий к чеховскому “диалогу глухих”), при этом внешне монологические формы содержат множество голосов персонажей. Собственно, различие между традиционным диалогом и М. замещается общим солилоквием, который диалогизируется. “Присутствие другого, даже немое, будет утверждаться, и это присутствие всегда опосредовано, хотя может иметь и формы внешнего проявления” (Issacharoff, c.320). В результате слово, обращенное к другим, не услышано и чаще всего говорится самому себе, а “внутренний монолог” расщепляется множеством голосов.

В современной отечественной практике новейшей драмы М., который “притворяется” солилоквием и, наоборот, явно доминирует над диалогическими формами. Симптомы трансформации традиционной драматической ткани выражаются в многочисленных формах монодрамы, отсылках к исповеди и дневнику, автобиографическому высказыванию (“Дневник шахида” А. Молчанова¹, “Как я съел собаку” Е. Гришковца, “Город ждет” А. Абрамова и др.), акцентирующему эпапажность авторского самовыражения. Но даже, казалось бы, очевидная импровизация по принципу “пришел и говорю” (Е. Гришковец, И. Вырыпаев), предполагающая отказ от четко фиксированного письменного текста драмы, имеет на самом деле довольно сложную конструкцию. В результате классическое восприятие позиции автора, который не имеет прямого слова, существенно изменяется: любые ретроспекции, микросюжеты событий оформляются в некую целостность авторского видения, которое разыгрывается здесь и сейчас, создает, благодаря непосредственному участию в рассказывании / представлении автора-персонажа. Разделение на “Я — не я — другой” условно, М. служит эффекту спонтанности и «абсолютизации внутреннего “я”» (Е. Четина), а также качественным изменениям ремарки, которая может принять вид лиризованного фрагмента (“Канотье”², “Сказка о мертвый царевне” Н. Коляды). Все эти изменения

заставляют искать иные исследовательские приемы и приводят, например, к использованию понятия “лирического отступления” (Фомина, с. 119),казалось бы, для анализа драмы неприемлемого и неудачного, но высвечивающего сложность организации “авторских” (?) вкраплений, например, в творчестве Н. Коляды (вступление, предваряющее пьесу “Полонез Огинского”, или обширные рассуждения в речи персонажей). Поскольку эта речь оказывается ни к кому не обращенной, но включает в себя некий поиск метафизического Другого, то обычным М. подобные формы назвать нельзя, однако, видимо, стоило акцентировать здесь не “лирический” элемент, а процесс “карнавализации солилоквия” (Сарразак, с. 130). Отдельного внимания заслуживает проблема автора-персонажа и персонажного “многоголосия” в рамках “вербатимного театра”.

Тотальная “монологизация” выявляет специфику конфликта в новейшей драме: вновь, как когда-то на рубеже XIX—XX вв., вместо “межчеловеческого события” подчеркивается противостояние не героев, а героя и мира (например, выморочного городского пространства, как в пьесах Ю. Клавдия или В. Леванова).

Современные исследователи признают, что сегодня “объектом в драме становится единичный субъект, то есть стирается родовое отличие драмы от лирических и повествовательных жанров” (Четина, с.83). Говорится о варианте расчленения традиционной драматической модели, в которой “монолог представлен как разработка внутреннего мира, как слово рождающейся мысли, которое принципиально разнородно и лабиринтообразно и ускользает от саморефлексии: монологическая речь более не способна представить зрителю мнимое единство, позволяющее через узнавание войти в воображаемый мир, но, напротив, постоянно манифестирует разрушение целостности и, следовательно, самого понятия персонажа” (Dubor, Triaud, с.14—15).

Лит-ра: Dubor F., Triaud Ch. Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre: Avant-propos études réunies et présentées // Presses universitaires de Rennes. 2009.Vol.1. P.7–17; Issacharoff M. “Vox clamantis: l'espace de l'interlocution” // Poétique.1991, sept. № 87. P. 315 – 326; Sarrazac J.-P. L'Avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines. Paris, 1999; Фомина Е.А. Лирические отступления в ранней драматургии Н.В. Коляды (на материале сборника “Пьесы для любимого театра”) // Литература и театр: Сборник статей. Самара, 2011. С.117–122; Четина Е.М. “Новая драма” 2000-х годов: проблемы и стратегии развития // Новейшая драма рубежа XX—XXI веков: проблема конфликта. Самара, 2009. С. 80–88.

O.B. Семеницкая, A.B. Синицкая

¹ № 4, 2007 г.

² № 1, 1993 г.

История. Библиография

Зонг о товарище

“Мероприятие” — одна из наиболее известных на Западе, модных и вместе с тем одиозных пьес Брехта. В СССР она в силу идеологических запретов не публиковалась и сейчас впервые появляется в русском переводе, хотя Брехт специально готовил ее к советской публикации еще в середине тридцатых годов.

Он написал ее в соавторстве с композитором Гансом Эйслером и режиссером первой постановки Златаном Дудовым. Пьеса стала одним из опытов брехтовского “учебного театра”, с помощью которых драматург прививал актерам новые идеи, заставляя их находить новые способы игры и вовлекал в активную общественную жизнь. На представлениях “Мероприятия” актером мог стать каждый: текст проецировался на большой экран, чтобы желающие могли подпевать Хору.

Обсуждать “Мероприятие” начали еще до первой постановки, из-за чего она и была отложена: в мае 1930 года берлинский фестиваль “Новая музыка”, для которого Брехт и композитор Эйслер писали пьесу, отказался от нее по политическим причинам. Спровоцированное этим отказом открытое письмо возмущенных авторов художественному совету фестиваля вызвало общественный резонанс и создало ажиотаж вокруг еще неоконченного произведения.

В результате пьеса была поставлена усилениями трех хоров берлинских рабочих. Премьера состоялась в ночь с 13 на 14 декабря 1930 года в старом здании Берлинской филармонии и имела шумный успех. Главные роли исполнили Елена Вайгель, Эрнст Буш, Александр Гранах и певец Антон Мария Топиц. Сам Эйслер пел в общем рабочем хоре. Превознося в первую очередь эстетические достоинства постановки, ее хвалила консервативная, и либеральная пресса. Во многих изданиях рецензии писали музыкальные, а не театральные критики.

По просьбе Брехта зрителям премьеры раздали анкеты, где предлагалось ответить на вопрос, учит ли пьеса политической грамотности. И судя по анкетам, а также по обсуждению пьесы, состоявшемуся в одной из берлинских школ неделей позже, большинство признавало и одобряло заложенную автором просветительскую миссию. В газетах целевую аудиторию Брехта обозначали так: “сливки интеллигенции и толпы народа”. Наиболее конструктивная

критика, послужившая источником для создания второй редакции пьесы в 1931 году, текст которой лег в основу публикуемого русского перевода, исходила от коммунистической печати. Там, в частности, утверждали, что убивать Молодого товарища, как это делают в пьесе, необязательно, достаточно исключить его из партии.

Обозреватель “Литературы мировой революции” (так в 1931—1932 гг. называлась нынешняя “Иностранная литература”) Альфред Курелла пытался на исторических примерах показать, что в решающих ситуациях Молодой товарищ, следя своему революционному чутью, ведет себя правильнее, нежели четверо агитаторов.

В 1931 году вышла грампластинка с записью “Зонга о товаре” и диалога между Торговцем и Молодым товарищем, где роль последнего исполнял сам Брехт. В 1932-м пьесу пять раз ставили в Германии — на больших площадках Дюссельдорфа, Лейпцига (здесь на сцене было 300 хористов), Франкфурта-на-Майне, Хемница и Кельна. В сентябре “Мероприятие” с успехом поставили в венском Пролетарском театре, затем в Софии. В январе 1933-го, буквально накануне прихода Гитлера к власти, в Эрфурте состоялась последняя постановка пьесы в довоенной Германии. Спектакль был остановлен прямо во время представления “за пропаганду коммунизма”, в результате чего произошла потасовка, полиция арестовала вмешавшихся, а на организаторов наложили штраф за “подстрекательство к государственной измене”.

После войны Брехта часто попрекали за “Мероприятие”, называли автора “певцом ГПУ”, “миннезингером коммунизма”, предвестником и аполлогетом сталинских репрессий тридцатых годов. Когда в 1947 году, во время памятной “охоты на коммунистов”, драматург предстал перед американским судом, обвинение цитировало отрывки из пьесы. В пятидесятые годы Брехт и Эйслер крайне скептически относились к возможности новых постановок. Официально оба автора не давали авторских прав и отказывали большинству режиссеров.

Тем не менее, в 1955 году в миланском “Пикколо-театре” “Мероприятие” поста-

вил ученик Брехта знаменитый Джорджо Стрелер. Сам Брехт незадолго до смерти (1956) назвал пьесу, а точнее, разработанную в ней систему театрального взаимодействия “формой театра будущего”.

В 1970 году к “Мероприятию” обратился главный последователь Брехта по драматургической линии Хайнер Мюллер, создав на его основе пьесу “Маузер”¹.

Из-за долгого запрета, установленного авторами и поддержанного их наследниками, в послевоенной Германии пьеса была впервые поставлена лишь в 1997 году на сцене театра “Берлинер ансамбль”. И после этого по Западной Европе прокатилась целая волна постановок, одну из которых можно полностью посмотреть в Интернете².

Сюжет “Мероприятия” отсылает к первому этапу Гражданской войны в Китае (1927—1936), во время которого происходили бои между коммунистической Армией народного освобождения и армией Гоминьдана.

Пьеса основана на созданной драматургом чуть ранее “учебной опере” “Соглашатель” (1930). Изначально Брехт даже использовал для нового произведения название “Соглашатель (конкретизация)”. Большое влияние на творческий процесс оказал вышедший в апреле 1930 года XXV том Полного собрания сочинений Ленина, в особенности статья “Детская болезнь “левизны” в коммунизме” и речь на III Всероссийском съезде РКСМ. Председателя парткома в первых редакциях зовут Койнер (альтер этого самого Брехта).

Готовя пьесу к так и несостоявшемуся советскому изданию, Брехт переименовал заключительную сцену “Положение во гроб” в “Мероприятие” и отредактировал последний

разговор агитаторов с Молодым товарищем, заменив отрывок, начинающийся со слов “Куда нам девать тебя”, следующими строками:

“Молодой товарищ. Да, я вижу, что всегда поступал неправильно.

Трое агитаторов. Не всегда.

Молодой товарищ. Мне так хотелось принести пользу, а я только вредил.

Трое агитаторов. Не только.

Молодой товарищ. Но теперь будет лучше, если меня не станет.

Трое агитаторов. Да. Сделаешь это сам?”

В нынешней России у “Мероприятия” есть все шансы оправдать свой жанровый подзаголовок “Учебная пьеса”. У нас хватает и “бурлаков”, не отваживающихся попросить себе лучшую обувь, и агитаторов, способных пролить чужую кровь, руководствуясь принципом “нам пока еще нельзя не убить”, не говоря уже о торговцах. Конечно, хочется верить, что тоталитарные идеологии раз и навсегда остались в XX веке. Но трудно отрицать, что еще живы люди, до сих пор мыслящие прежними штампами и масштабами, не осознающие, что главная ценность любой страны, любой

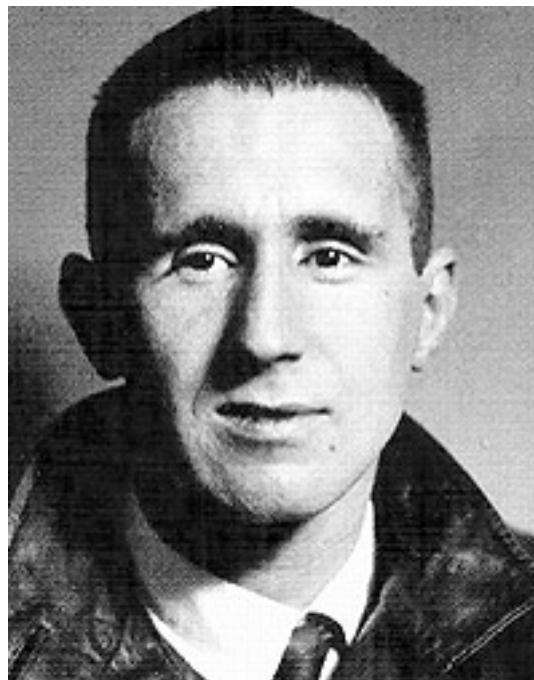
системы — это человеческая личность. Живы люди, мыслящие такими понятиями, как “чернь” и “быдло”. Люди, готовые плюнуть кислотой в лицо, чтобы “обезличить” другого.

И неважно, с каких общественных и политических позиций писал эту пьесу Брехт восемьдесят лет назад. Важно, что в ней отчетливо показаны пережитки прошлого, о которых необходимо говорить сегодня, чтобы избежать их укоренения в настоящем и возвращения в будущем.

Святослав Городецкий

¹ В кн.: Х. Мюллер. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М., РОССПЭН, 2012. См. в предыдущем номере рецензию на это издание. (Ред.)

² www.youtube.com/watch?v=1faRq5oBTn0



Посвящение кумирам

Две одноактные пьесы Теннесси Уильямса, “Тень Чехова” (1939) и “Я восстаю из пламени, рыдающий Феникс” (1940), можно считать своеобразной дилогией. Один из самых “американских” писателей, ярчайший представитель южной литературной школы США, Уильямс (1914–1983) выбрал для себя в качестве литературных наставников английского писателя Дэвида Герберта Лоуренса и А.П. Чехова.

В “Мемуарах” Уильямс называет Лоуренса своим кумиром. Ему близко прославление Лоуренсом мужского эротизма как высшей жизненной силы, пристальный интерес к взаимоотношениям полов, вечной борьбе мужчины и женщины, необыснанным и таинственным образом соединяющей в себе разрушительное и созидающее. Однако для самого Уильямса, в отличие от Лоуренса, характерен дуализм плотского и духовного. Только в самых его агрессивных персонажах превалирует животное начало.

Восхищаясь Лоуренсом, Уильямс лично не был с ним знаком. После его ранней смерти в 1930 году драматург много о нем размышлял и, задумав написать пьесу о Лоуренсе, в 1940 году посетил его вдову Фриду в Нью-Мехико. В своем предисловии к изданию этой пьесы она напомнила об одной из основных идей Лоуренса — о “вечном антагонизме мужчины и женщины”, без чего и сама Фрида не считала отношения полноценными.

В названии пьесы Уильямс использовал любимый символ Лоуренса — Феникс, о котором тот писал: “Феникс возрождается в пламени, заживо в нем сгорая”. Драматург выдерживает в диалогах возвышенный, патетический стиль Лоуренса. Изображенные им отношения супружов Лоуренс воплощают идею одного из романов английского писателя, “Сыновья и любовники”: Фрида одновре-

менно и жена, и мать, для которой Лоуренс и любовник, и сын. Сам же Уильямс считал, что это “история женской преданности мужчине, гению и человеку... Фрида — мечта всякого эротически полноценного мужчины, в котором соединяются сила и беспомощность”.

И если в творчестве Уильямса без труда прослеживаются традиции Лоуренса, видоизмененные, пересаженные на южную почву американской литературы, то роль Чехова в его жизни и творчестве выходит за пределы проблемы тра-

диции. В “Мемуарах” он пишет, что летом 1934 года “влюбился в Чехова, в его рассказы... Это Чехов научил меня художественной восприимчивости — я тогда чувствовал влечение к литературе... Считается, что на меня сильное влияние оказал Лоуренс. Да, он сыграл роль в моем литературном становлении, но более всех я обязан Чехову”. Тем же летом Уильямс впервые прочел “Вишневый сад”, “Чайку”, три тома писем Чехова, которые особенно сблизили его с русским писателем. Погружаясь в письма Чехова, Уильямс находил сходство между Таганрогом и Сент-Луисом, городом своего детства, куда он потом приезжал

навещать родных. Он видел в себе общее с Петей Трофимовым: “изгнан из университета, дурно одет, смешной идеалист; вечный студент и вечный юноша, мечтатель-маргинал, стремящийся воплотить свои мечты в жизнь”.

В первых драматических опытах Уильямса невозможно найти даже отголоски Чехова. И все же имя Антона Павловича возникает в его ранней одноактной пьесе “The Lady of Larkspur Lotion”. Уильямс сделал сноску к ее названию: “Larkspur Lotion — лосьон дельфиниума, средство для уничтожения вредителей-паразитов”. Исходя из изложенного, переводчик предлагает назвать эту пьесу “Тень Чехова”.



Галина Коваленко