

ISSN 0207-7698

16+ Современная

В НОМЕРЕ:

ВЛАДИМИР ЖЕРЕБЦОВ
"Пикничок"

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
"Сила тока"

ИГОРЬ ГЕРМАН
"Ты только мне поверь..."

АНАСТАСИЯ МАЛЕЙКО
"Домашний урок"

ДАРЬЯ ВЕРЯСОВА
"Последняя любовь Деда Мороза"

АННА БЕРЕЗА
"Зеленое озеро. Красная вода"

ОЛЖАС ЖАНАЙДАРОВ
"Душа подушки"

ЛЮДМИЛА ДУХАНИНА
"Похищение царицы Мани"

ЭИПРИЛ ДЕ АНДЖЕЛИС
"Джампи"

НУРАН ДАВИД КАЛИС
"Live Fast — Die Young"

Из литературного наследия
АЛЬБЕРТО МОРАВИА
"Бог Курт"

Драматургия

3
июль-сентябрь
2013

Драматургия

Современная

3 • 2013

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

3 Современная

июль—сентябрь
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>В. Жеребцов</i>	3	Пикничок
<i>С. Медведев</i>	20	Сила тока
<i>И. Герман</i>	35	Ты только мне поверь...
<i>А. Малейко</i>	50	Домашний урок
<i>Д. Верясова</i>	62	Последняя любовь Деда Мороза
<i>А. Береза</i>	77	Зеленое озеро. Красная вода
<i>О. Жанайдаров</i>	88	Душа подушки
<i>Л. Духанина</i>	101	Похищение царевны Мани <i>Зарубежная драматургия</i>
<i>Э. Де Анджелис</i>	113	Джампи
<i>Н.Д. Калис</i>	141	Live Fast — Die Young
		<i>Критика. Теория</i>
	158—176	В пьесе и на сцене (рецензии <i>В. Бегунова, О. Булгаковой, С. Лебедева, В. Москвитина, В. Павловой, И. Сафуанова, М. Сизовой</i>) “С каждой пьесой связываю надежды...” (интервью <i>С. Новиковой</i>) “Современный человек растерян” (интервью <i>П. Богдановой</i>)
<i>М. Курочкин</i>	177	Метаморфозы Вячеслава Дурненкова
<i>М. Гацалов</i>	181	“Натурализм” как эстетический феномен...
<i>М. Сизова</i>	185	Антитоталитарный пафос послевоенной режиссуры
<i>О. Дрейфельд</i>	189	Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков (продолжение)
<i>П. Богданова</i>	192	
<i>С. Лавлинский и др.</i>	202	
		<i>История. Библиография</i>
<i>А. Моравиа</i>	213	Бог Курт (Культурный эксперимент)
<i>Л. Старикова</i>	239	Немецкие комедианты у истоков русского театра
<i>Т. Баженова</i>	249	Мастерская прозрений
		<i>Хроника. Информация</i>
		157, 251—252

На обложке. Ансамбль EUR в Риме — памятник эпохи тоталитаризма (к публикации на с. 213).

2-я стр. обл. “Полеты с ангелом” З. Сагалова в Театре им. М.Н. Ермоловой. На снимке — С. Юрский (режиссер-постановщик и исполнитель главной роли), А. Гарнова и А. Аронин.

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

К читателям

Много лет назад сотрудники редакции периодически подступали к ее молодому тогда руководству с коварным вопросом: а есть у журнала “Современная драматургия” концепция, а если есть, то в чем она состоит? Руководство отвечало, как могло: мол, она имеется и заключается в том-то и том-то. Впрочем, сотрудников это никак не удовлетворяло.

Прошли годы, состав редакции почти целиком обновился, молодое некогда руководство осталось на месте, хотя и несколько повзрослело, но вопрос тот застрял у него в памяти. И словно продолжая давнюю полемику, мы стараемся дать ответ своим строгим оппонентам — не столько формулировками, сколько самим содержанием журнала.

В этом смысле номер, который вы держите в руках, можно считать вполне типичным, показательным. Главный раздел, занимающий две трети журнального объема, — современные новые пьесы, еще не прошедшие апробацию сценой, но предлагаемые ее вниманию.

Важнейшая забота редакции — поддержка молодой российской драматургии. В этом номере, например, печатаются сразу три дебютанта, точнее дебютантки, поскольку все они женщины: характерная черта нынешнего драматургического процесса.

Анастасия Малейко живет в Челябинске, филолог, работающий журналистом, прислала нам один из первых своих опусов. Он показался нам перспективным для публикации, хотя и требующим доработки. Взявшись вместе с Настей за дело, мы пришли, кажется, к хорошему профессиональному результату.

Со студенткой Литинститута Дарьей Верясовой нас познакомил наш постоянный автор Олег Михайлов. Даша занимается в основном поэзией и прозой, пьес раньше не писала. Мы приступали к ее сочинению с некоторым скепсисом, но с первых же страниц были удивлены ее умением строить диалог и характеры. “Последняя любовь Деда Мороза”, напоминая по сюжету “Старую Зайчиху” Николая Коляды, по качеству письма выдерживает сравнение с текстом именитого автора.

В нашей практике редко встречаются пьесы, не требующие серьезного вмешательства редактора. Готовя этот номер, мы получили такие подарки дважды: от Даши Верясовой и Анны Березы, киевлянки, победившей на международном конкурсе драматургии “Баден-вайлер”, где соперничают русскоязычные авторы, живущие за пределами нашей страны. Некоторые из них уже знакомы читателям журнала и российским зрителям — почти так же хорошо, как трое более опытных драматургов, представленных в этом номере.

Имя Владимира Жеребцова, живущего в Стерлитамаке, не раз появлялось и на столичных афишах. Думаем, у его новой пьесы “Пикничок” также есть шансы на внимание театров: острый сюжет, точно и подробно выписанные роли, важная социальная проблема.

Ростовчанин Сергей Медведев известен прежде всего как автор компактных и очень смешных комедий, успешно идущих в России. В этом жанре написана и его “Сила тока”, обозначающая для нас движение автора в сторону крупной формы.

Три года назад пришла в редакцию “самотеком” и была напечатана (удивительное дело для “самотека”) первая пьеса сибирского актера Игоря Германа, за ней последовала другая... На сегодняшний день несколько крупных театров (в том числе академические) включили их в свой репертуар. Мы считаем это главным результатом своей работы с автором. Пожелаем столь же удачной судьбы новой пьесе Игоря, напечатанной в этом номере.

Практически в каждом выпуске журнала встречаются тематические “блоки”. На сей раз под рубрикой “Для детей и о детях” печатаются две очень разные сказки: “Душа подушки” молодого москвича Олжаса Жанайдарова и “Похищение царевны Мани” Людмилы Духаниной из Красноярска.

Остается добавить, что здесь мы завершаем большой проект, посвященный Году Германии в Российской Федерации. В нем публикуются современные немецкие пьесы и материалы культурного наследия.

Можно сказать еще многое о содержании номера, но лучше приступить к его чтению. Думаем, это поможет вам ответить на вопрос, когда-то поставленный перед нами.

Редакция



Женский взгляд

Эйприл Де Анджелис — современный британский драматург с сицилийскими корнями — родилась в Лондоне в 1960 году. Получила образование в школе актерского мастерства в университете Сассекса и в 1980 году начала карьеру актрисы. Ее первая пьеса “Breathless (Задыхающийся)” завоевала в 1987 году приз на фестивале молодых писательниц “Вторая волна”. С тех пор Де Анджелис написала более двух десятков пьес и несколько либретто для опер. Некоторые из пьес писались по заказу известных фриндж-театров, где она несколько лет проработала драматургом-резидентом, например, в “Пэйнс Плау” и “Аут оф Джойнт”. Но настоящая известность пришла после выхода на сцену пьесы “Hush (Тихо!)”, заказанной ей театром “Ройял Корт”.

Круг тем и интересов Де Анджелис разнообразен. Несколько пьес посвящено историческим темам, например, лондонским театральным интригам XVII—XVIII веков или колониальной Англии времен королевы Виктории “Wanderlust (Страсть к путешествиям)”, или женщинам в жизни великого адмирала Горацио Нельсона “Calais (Кале)”. Но в любом контексте центральное место занимают женщины и их роль в обществе — как в прошлом, так и в наши дни.

“Когда я только начинала писать, я работала с женской театральной студией “ReSisters”, и вопрос, о чем писать, даже никогда не приходил в голову, — рассказывает Де Анджелис. — Просто хотелось показывать на сцене женщин, которые говорили бы о том, что их интересует, и при этом делать это как можно лучше. Несколько лет мы так и работали. Я могла писать пьесы, которые поддерживались определенным движением и царящим в его кругах единомыслием; при этом существовали какие-то правила игры — порой озвученные, а порой нет. В то время такая схема срабатывала; те пьесы обычно имели конкретный, сильный финал. Но теперь все изменилось и стало более размытым, непонятым и даже сбивающим с толку, поэтому старые финалы уже никому не интересны. И мне самой как автору неинтересно применять отработанные формулы. Мир стал сложнее. И теперь, когда я задаюсь вопросом, о чем писать, мой взгляд на наше общество становится значительно шире”.

Как современницу протестных движений 80-х и человека, придерживающегося довольно левых взглядов, ее интересуют активные, сильные женщины, имеющие свою точку зрения. Недаром тема Гринэм Коммон (женского лагеря, разбитого в 1982 г. в знак протеста против размещения ядерной базы США) не раз звучит в ее произведениях. Хотя, как в свое время призналась Де Анджелис,

“трудность в том, что для “левых” писателей не существует общепринятого взгляда на мир. И тогда твоя задача — просто наблюдать за поведением людей и задаваться вопросами. Поэтому вместо того, чтобы говорить: “Разве то, что творится в нашем обществе, не ужасно? Бездомные, безработные и все такое...”, я хочу сфокусироваться на том, что именно в нас как людях позволяет нам просто закрывать глаза на эти проблемы. Это казалось мне более интересным”.

Последняя пьеса Эйприл Де Анджелис “Джампи” — о сегодняшних матерях и дочерях в самом широком смысле слова. Эта легкая, остроумная комедия касается множества насущных вопросов, но основной среди них, наверное, это различия между поколениями и путь к пониманию между ними — т. е. неизбежному “хеппи-энду”. Все персонажи более чем узнаваемы, будь то 50-летняя героиня пьесы, боящаяся указать в резюме свой возраст и наивно полагающая, что ее 15-летней дочери интересно говорить о Берлинской стене; молодая и сексуально озабоченная одинокая ровесница героини или 16-летняя мать-одиночка, школьница, которая мечтает “окрутить” какого-нибудь известного футболиста, чтобы тот оплатил ей липосакцию.

Премьера “Джампи” состоялась в октябре 2011 года в театре “Ройял Корт”. После двух месяцев успешного проката постановка была переведена в театр “Дьюк оф Йорк” на Вест-Энде, где следующей осенью ее играли еще три месяца с не меньшим успехом.

Вот что писала о спектакле лондонская пресса: “Прекрасная картина “кризиса середины жизни” и невероятно точное представление пропасти — и во времени, и в идеологии — между женщинами вроде Хилари, в прошлом феминистками и участницами демонстраций протеста, и их дочерьми, чья жизнь не выходит за рамки “Фэйсбука”, смс-ок и ночных клубов” (“Ивнинг Стэндарт”); “Джампи” заставит каждого родителя, кто знает, что такое подростки, покатываться со смеху, узнавая знакомые ситуации, и замирать в ужасе, и даже вытирать слезы, если у вас, как и у меня, мягкое сердце” (“Телеграф”); “Пьеса исследует взлеты и падения в жизни родителей, не забывая в то же время, как трудно быть подростком” (“Стейдж”).

Де Анджелис находит своих героев в толпе, во время прогулок, когда ей удастся *подслушать* разговоры окружающих ее людей на самые обыденные темы: “Хороший диалог рождается из элементарного подслушивания”. И воспроизводя на сцене узнаваемые ситуации, она словно дает зрителям примерить их на себя. Так возникает сопереживание. К чему еще стремиться драматургу?

Ольга Бухова

Год Германии в Российской Федерации

Пробуждение и усыпление

Молодежная драма — один из наиболее популярных жанров на немецкоязычном пространстве. Вспыхивающие в юности сильные чувства и неумение раскрыть их в полной мере, нежелание взрослых считаться с правом своих детей на собственный взгляд, чрезмерная строгость классового и этнически разделенного общества — вот лишь некоторые темы, привлекающие внимание преимущественно молодых драматургов.

Тридцатисемилетний Нуран Давид Калис родился в Германии в семье эмигрантов из Турции, хотя отец у него армянин, а мать еврейка. С 1996-го по 2000 год изучал режиссуру в знаменитой мюнхенской школе имени Отто Фалькенберга, затем работал помощником режиссера в Мюнхене и Цюрихе.

Его первым драматургическим опытом стала “Трилогия о родине” с характерными названиями отдельных частей: “Dog eat Dog — Прочь из Баумхайде”¹ (2003), “Догленд” (2005) и «“Кафе “Европа”» (2006). В ней слышны отголоски тарантиновских “Бешеных псов”, бесчисленных голливудских боевиков и хорроров, но в то же время всегда присутствует некий второй, трансцендентный план, уводящий зрителя от сурового реализма.

Тема родины, безотрадного немецкого захолустья, не оставляет Калиса и в последующем творчестве. Так, в 2005—2006 годах воз-

никают пьесы “Urban stories”² и “Home stories”³. Ради написания последней Калис на полгода переселяется в неблагополучный район Эссена и пытается стать своим среди интересующих его проблемных подростков, чьи родители эмигрировали в Европу из Анголы и Афганистана, Ирана и Ирака, Казахстана и Турции.

В 2007 году Калис, уже на правах признанного драматурга, решает создать ремейк “Пробуждения весны” — пьесы, которая в современной Германии пользуется не меньшей популярностью, чем шекспировские трагедии. Оставаясь верным духу Франка Ведекинда⁴, Калис стряхивает с классического сюжета вековую пыль и рассказывает о сходном пробуждении юношеских чувств в начале XXI века.

К сожалению, в России калисовскую “Весну”⁵ пока решили не пробуждать. Ульяновский драматический театр вопреки первоначальному намерению отказался от постановки пьесы — видимо, сочтя ее содержание предосудительным. Отчего снова приходится констатировать, что в нашей стране, где уровень самоубийств среди молодежи по-прежнему самый высокий в мире, о реальных проблемах подрастающего поколения предпочитают молчать. И ведекиндовская драма повторяется не на сцене, а в жизни.

Святослав Городецкий

¹ Баумхайде — район города Билефельд.

² “Городские истории”. (Англ.)

³ “Домашние истории”. (Англ.)

⁴ Выдающийся немецкий драматург (1864—1918), один из предшественников экспрессионизма в немецком театре, критически изображавший нравы современного ему общества, нередко в натуралистической, гротесковой манере. На русской сцене его пьесы ставились, начиная с 1900-х годов, в том числе “Пробуждение весны” (1907, Театр В.Ф. Комиссаржевской, СПб).

⁵ Оригинальное название “Fruhlings Erwachen! (Live Fast — Die Young)”.



Поздней весной 2013 года в помещении филиала Малого театра России на Большой Ордынке состоялся торжественный вечер, посвященный 70-летию со дня рождения художественного руководителя Русского духовного театра «Глас» заслуженного деятеля искусств Н.С. Астахова.

На вечер были приглашены представители государственных учреждений, делегации московских театров, друзья и соратники Н.С. Астахова. Состоялись театрализованные поздравления от ряда театров Москвы. Артисты театра «Глас» показали в честь юбиляра зажигательный капустник.

Никита Астахов родился во Владивостоке в семье театральных актеров. Детство выдалось трудным — отец был на фронте. Когда мальчику исполнилось пять лет, семья переехала в столицу. После окончания средней школы молодой Никита прошел хорошую жизненную школу. Не пройдя по конкурсу в театральный вуз, год проработал на заводе. А будучи уже студентом вечернего отделения Театрального училища имени М.С. Щепкина, был призван в армию, дослужился до заместителя командира взвода. Вернувшись со службы, успешно окончил в театральном вузе курс народных артистов СССР В.И. Коршунова и Ю.М. Соломина.

Еще студентом Н. Астахов сыграл ряд интересных ролей, и выдающийся режиссер Андрей Александрович Гончаров пригласил его к себе, в Театр имени Маяковского. Там начинающий артист проработал три года — с 1967 по 1970-й. Как актер характерного плана был занят в репертуаре в небольших ролях второго плана. Его лучшими работами этого периода стали роли Лапченко («Иркутская история» Алексея Арбузова) и Козуба («Два товарища» Владимира Войновича). Тогда же и поздней, в 70-х, молодой актер сыграл

В год юбилея великого режиссера-реформатора один из основанных им театров — Московский драматический театр его имени — начал сразу два проекта, которые в той или иной степени можно назвать и

“Глас” из Замоскворечья

ряд ролей в кинофильмах «Весна на Оudere» (режиссер Л. Сааков, 1968), «Командир счастливой “Щуки”» (режиссер Б. Волчек, 1972), «Печки-лапочки» (режиссер В. Шукшин, 1972), «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов» (режиссеры В. Краснопольский и В. Усков, 1971—1973), «Хожение по мукам» (режиссер В. Ордынский, 1974).

С 1970 года актер работал в Литературном театре ВТО, затем на эстраде, в «Москоницерте». Готовил и исполнял сольные программы, режиссировал представления, гастролировал по стране и за рубежом. Во время работы в Литературном театре сформировалась основная линия его творчества — возрождение русской духовности. Совместно с актрисой Татьяной Белевич ставил и исполнял литературно-концертные программы духовного содержания, завоевал огромную популярность среди зрителей проникновенностью и искренностью исполнения («Праздник души» по рассказам Шукшина). Создал семью с Татьяной Белевич. Жена стала верным соратником Никиты Астахова и в дальнейшем сценическом творчестве.

В 1989 году супруги основали Русский духовный театр «Глас». Этот творческий коллектив отличается от других театров своей стратегией. Она состоит в том, чтобы находить в литературных источниках религиозный смысл и воплощать его в сценических художественных концепциях и образах. «Глас» стал первым в стране театром такой направленности.

Уже в 1991 году театр получил статус государственного (его учредителем является Департамент культуры Москвы), а в 1999-м обрел и собственное здание в центре столицы, в Замоскворечье — небольшой особняк на Малой Ордынке, 30.

Создатели театра смогли объе-

динить вокруг себя талантливых людей и сформировать высокопрофессиональную труппу. Спектакли театра отличаются разнообразием жанров и яркостью форм. В постановках звучит хоровая музыка в исполнении артистов театра. Театр «Глас» ставит спектакли по русской классике: «Женитьба Бальзаминова» Островского, «Репетируем “Чайку”» по Чехову, «Сказка о Золотом Петушке» Пушкина, «Господи Николай» по «Старосветским помещикам» Гоголя. Есть в репертуаре и литературные композиции по произведениям замечательных поэтов Сергея Есенина и Николая Рубцова, несколько спектаклей по прозе Василия Шукшина — любимого писателя руководителей театра («Живы будем — не помрем», «Ванька, не зевай!»). Из постановок произведений современных авторов можно отметить также спектакль по пьесе «Люби меня, как я тебя» Владимира Крушина.

Многие спектакли Н.С. Астахова отмечены наградами. Из последних — Гран-при за лучший спектакль международного фестиваля «Славянские встречи» в Гомеле (Беларусь) «Великая княгиня Е.Ф. Романова (Возвращение)» и «Золотой диплом» за спектакль «Развязка «Ревизора»» по комедии Гоголя на международном театральном фестивале «Золотой витязь» (2011).

Отмечена отечественной театральной критикой как исключительная по выразительности роль Фомы Опискина, сыгранная Н.С. Астаховым, в поставленном им же спектакле «Село Степанчиково и...» по повести Достоевского.

Ряд спектаклей в театре «Глас» Н. Астахов и Т. Белевич поставили по собственным текстам.

Н.С. Астахов имеет множество наград. Среди них орден Почета. Звание заслуженного деятеля искусств Российской Федерации артисту и режиссеру было присвоено в 1997 году.

Ильдар Сафуанов

В гостях у Станиславского

образовательными, и клубными.

Один из этих проектов, ориен-

тированный и на общение со зрителями, адресован все же специфической «целевой» аудитории и профессиональной среде. Это посвященный 150-летию со дня рождения К.С.

Окончание на с. 251.

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Премьеры Театра им. М.Н. Ермоловой Возвращение к язычеству

“Язычники” А. Яблонской¹

Это последняя пьеса Анны Яблонской, трагически погибшей при террористическом акте в аэропорту “Домодедово” в январе 2011 года. Она была многообещающим молодым драматургом, ряд ее пьес был поставлен профессиональными и любительскими театрами. Особенно запомнился спектакль Дамира Салимзянова “Где-то и около”, который уже седьмой год идет в пермском театре “Сцена-Молот”.

Пьеса “Язычники”, достаточно сложная по замыслу, еще при жизни автора была отмечена как незаурядная (удостоена премии журнала “Искусство кино”) и поставлена “Театром.doc”², где получило путь на сцену немало произведений движения “новая драма”, к которому и принято относить А. Яблонскую. Но герои этой пьесы не совсем типичны для “новой драмы”, они близки скорее к театру Вампилова. Здесь рассказывается история ничем не примечательной семьи сорокалетних супругов и их юной дочери-студентки. Отец, Олег — неудавшийся музыкант. Мать, Марина — тоже, видимо, неудачница, подрабатывает агентом по недвижимости, а по ночам шьет занавески, чтобы оплачивать учебу восемнадцатилетней Кристины, которая, окончив школу с золотой медалью, почему-то поступила в платный вуз, где готовят турагентов. Олег вырос без родителей: отец семью бросил, а мать потом ушла в монастырь. По-видимому, отсюда и пошли все беды семьи: теперь и у самого Олега нет взаимопонимания ни с женой, ни с дочерью, а Кристину с Мариной связывает лишь воспоминание раннего детства девочки, когда мать показала ей мертвую ворону.

События развиваются довольно ожидаемо: Кристина, отчаявшись найти понимание у родителей, влюбляется в безответственного красная — преподавателя философии (этот

персонаж назван Учителем), но, убедившись, что ее избранник не планирует продолжать с ней романтические отношения, бросается с балкона и лишь чудом выживает в реанимации. Такие события случаются сейчас даже во внешне благополучных семьях.

В эту нехитрую историю вплетены мотивы религии, в том числе языческой. В самый разгар событий в семейный дом является Наталья — всеми забытая мать Олега. Пожилая набожная женщина, она, тем не менее, показывает незаурядную жизненную хватку: помогает Марине продать неликвидный подвал под склад для священника-бизнесмена отца Владимира, а сына устраивает на этот склад экспедитором. Однако, узнав, что ему предстоит иметь дело с “левой” табачной и алкогольной продукцией, разочарованный Олег отказывается от этой работы и уходит из семьи.

Пьеса невелика по объему, поэтому конфликты и характеры, несмотря на их несомненную типичность и жизненность, все же обрисованы порой эскизно, и даже некоторые события передаются скороговоркой, в монологах персонажей.

Постановщику спектакля Евгению Каменьковичу пришлось вмешаться в текст, чтобы усилить некоторые

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

² См. рецензию О. Булгаковой в № 3, 2012 г.

мотивировки. Например, расширен образ Учителя (Дмитрий Павленко) — он декламирует Николая Гумилева (прямо в проходе зрительного зала), читает лекции об агностицизме... Роли Марины (Наталья Кузнецова), Натальи (Наталья Попова) и соседа Боцмана (Владимир Зайцев) играют в традициях советской бытовой мелодрамы, а в характер Олега (Николай Токарев) внесены черты вампиловских героев. Многословные монологи поджаты, но спектакль все равно получился довольно вязкий и длинный, идет почти три часа. Несмотря на серьезные сцениграфические силы (художник-постановщик Игорь Попов, сотрудничавший с создателем “Школы драматического искусства” Анатолием Васильевым, и известный художник по свету Дамир Исмагилов), в первом акте фантазии постановщиков хватило лишь на полиэтилен, обертывающий мебель и стены на время ремонта квартиры, и старый ручной “Зингер” (или “Подольск”). Во втором акте ремонт близится к концу, намечены некие колонны и фотообои с изображением моря в манере Айвазовского.

Разумеется, опытный режиссер Каменькович внес в спектакль интересные и оригинальные сценические эффекты. Например, при открытии занавеса со знаменитым портретом Ермоловой, эмблемой театра, Марина стоит на табуретке в позе, в которой запечатлена Серовым великая актриса; во время риелторских телефонных разговоров звучит таинственная тихая музыка, а Марина поче-

му-то говорит ритмической прозой. Разителен контраст между жалким обликом Олега в первом действии (небрежная одежда, печальное лицо) и его импозантностью (дорогой костюм, кожаный портфель) после устройства на работу. Преобразившаяся после травмы Кристина (Кристина Асмус) ходит вся в бинтах, но с сияющим видом.

Основная идея пьесы — обличение ханжества, лицемерия, стандартизованности (в быту, религии и т. п.). Тема язычества, звучащая в ее названии, овеществляется ритуальной маской африканских туземцев — именно появление этой маски спасает жизнь впавшей в кому Кристине.

Однако название пьесы допускает, на наш взгляд, и более широкое толкование. Здесь язычество — одичание людей в описываемом мире, где они теряют признаки цивилизованности. Для них респектабельность сводится лишь к подобающему ремонту (чтобы было “как у людей”), к модным словечкам типа “риелтор” и “вип”, но ничто, включая религию, не спасает их от бескультурья, пороков, распада личности: почти все персонажи сквернословят, девушка-отличница начинает пить и бросает учебу в вузе, служитель культа промышляет контрабандой, рушится семья...

Такие проблемы хорошо известны, они находят отражение в современной литературе и театре. Постановка Е. Каменьковича стала еще одним заметным высказыванием в этом ряду.

Ильдар Сафуанов

Парадокс о Дориане

“Портрет Дориана Грея” О. Уайльда

Философский роман писателя, мыслителя, публициста, интеллектуала и парадоксалиста, вышедший в 1890 году, много раз экранизировался и ставился в театре — как у нас, так и за рубежом. В этом сезоне “Портрет Дориана Грея” выпустили в Ермоловском театре, который с новым художественным руководителем Олегом Меньшиковым взял курс на обновление.

На волне самых разных эстетических и организационных изменений, запланированных или уже происходящих у ермоловцев, эта премьера, широко анонсированная в СМИ, обещала стать если не программной, то по крайней мере намечающей вектор развития театра.

Режиссер спектакля — ученик Кирилла Серебренникова Александр Созонов, а его помощниками выступили хореограф Анна Абалихина (куратор направления “танец” на проекте “Платформа”), композитор Юрий Лобиков (музыкальный руководитель “Седь-

мой студии”, основанной Серебренниковым) и дизайнер Наталья Шендрик (“Гоголь-центр”). Роль лорда Генри сыграл сам Олег Меньшиков. Все вместе они переложили на язык актуального театра историю порочного красавца, обладающего магическим

портретом, который меняется с каждым новым его злодеянием, отражая его истинное уродливое лицо, тогда как сам герой остается вечно прекрасным.

События романа перенесли в наши дни и перекроили действие в причудливый коллаж, пестрящий разноприродными осколками реальности. Здесь царство гламура. На подвешенной “плазме” то высвечиваются рекламные щиты со слоганами “Абсолютная красота” и “Безграничная власть”. То мелькают кадры светской хроники, где камера хаотично перемещается от лица к лицу деланно веселых и скалящихся в объектив посетителей тусовки. А на рекламных листовках, которые в форме ненавязчивого интерактива раздаются зрителям в зале, и фирменных торговых пакетах красуется бренд “DG” — Dorian Gray.

Урбанистическое пространство заполняется низкочастотными синтезированными звуками и создается, как и положено, с помощью грубой необработанной фактуры: на сцене установлена стена-задник из бетонных блоков с неряшливыми серыми швами, вентиляционной решеткой и налепленными металлическими лестницей и балконом. В финале сюда вытаскают мусорные контейнеры, куда будут сваливать тела убитых.

А мистически-инфернальный мир, проступающий сквозь мрачную городскую среду и окрашенный в ярко-салатовый цвет — на фоне серой стены зеленеют то яблоко, то пластмассовый стаканчик с ядом, из которого пьет Сибилла, то краска, которой заливают убитого художника (уничтожая его труп), то комбинезоны, в которые переодевается в финале толпа, то зеленым освещается вся сцена, — своеобразная плесень, которая чем ближе к финалу, тем все больше завоевывает сценическое пространство.

Здесь и “театр в театре” — помимо экрана в спектакле активно используются установленные на сцене подмости. На них разыгрывают музыкальные номера спектакля “Ромео и Джульетта” с Сибиллой в главной роли. И викторианский быт, обозначенный несколькими штрихами вроде антикварных витых стульев с мягкой обивкой. И, наконец, мультимедийная реальность, которая существует параллельно со сценическим действием. В традиции, уже укоренившейся в современном визуальном искусстве, все действие здесь снимают с разных ракурсов на видео, транслируя его на экране в режиме реального времени, иногда тут же редактируя изображение с по-

мощью компьютерной графики.

В мультимедийный арт-объект превращен и роковой портрет. Он представляет собой светящийся человеческий силуэт, который с каждым новым злодеянием героя все больше тускнеет и расплывается, обретая неясную текучую форму.

Все вместе — картина эстетически чрезвычайно эклектичная. Перегруженный аудиовизуальный ряд в прямом смысле заглушает и перебивает текст Оскара Уайльда. Его просто не слышно — рассуждения автора тонут в тотальной какофонии. И хотя слова “красота”, “искусство”, “прекрасное” все же долетают до зрительного зала, их явно недостаточно, чтобы передать содержание интеллектуального романа, сотканного из идей, перетекающих одна в другую. Невнятными получились и большинство актерских работ. Большая часть текста не проживается актерами, а просто проговаривается с той или иной интонацией, подобранной на скорую руку и наспех примеренной. Особенно обидно, что роль художника Бэзила, который в романе раскрывает одну из главных тем (если не главную — зависит от того, как взглянуть на этого героя), построена на одной краске. Бэзил в исполнении Николая Зозулина, с волосами, зализанными в хвостик, и в мешковатых рубашке и штанах непонятного цвета похож никак не на художника, творца, а в лучшем случае на сотрудника местной типографии. Он много волнуется и неуклюже размахивает руками. Лондонское общество проникнуто механистической экспрессией массовой среднестатистического современного мюзикла. Пожалуй, единственный, кто вносит живую, пусть и бытовую интонацию в действие, это патриарх Ермоловского театра Владимир Андреев, играющий Лорда Фермора, но появляющийся, увы, всего лишь в одной сцене. Что же касается главного героя, то образ Дориана Грея (Сергей Кемпо) распадается на мизансцены, реплики и крупные планы актера, запечатленные камерой. Герой как таковой подменяется брендом “DG”. Правда, подобный поворот мог бы превратиться в более или менее приличную концепцию, которая бы извинила несовершенство актерской игры, если бы не одно “но”: такой “Портрет Дориана Грея” мы уже видели.

Я говорю об одноименной танцевальной постановке британского хореографа Мэтью

Боурна, которую привозили в 2009 году в Москву на Чеховский фестиваль. Тот спектакль тоже переносил действие в мир глянца и брендов. Сам Дориан Грей был моделью, Бэзил — фэшн-фотографом, а портрет — черно-белым фотоплакатом, сделанным в лучших традициях “глянцевой” индустрии. Он изображал атлетического красавца с рокерским взглядом и был снабжен броской надписью “Immortal” (бессмертный) — так назывался парфюм. Весь же спектакль становился историей о том, как маркетинг и пиар-технологии заменили Дориану его лицо. Несмотря на скучную одноплановость такого прочтения, мысль была высказана внятно и до конца. Кстати, в той танцевальной версии романа вообще отказались от текста, уже самим жанром исключив необходимость передавать философию романа Уайльда и ограничившись вольным пересказом сюжета.

В московском “Портрете” минувшего сезона та же идея воплощена с помощью практически идентичной атрибутики: рекламные плакаты с полуобнаженным героем, слоганы (только “бессмертие” заменяется “красотой”) и т. п. Единственное, что отвлекает от ощущения дежавю и имеет некое оригинальное и

по-своему целостное начало, это игра Олега Меньшикова, исполнившего роль сэра Генри Меньшиков, кажется, существует в своей собственной монологической сценической реальности, совершенно чуждой эстетике, придуманной режиссером. Пока Созонов превращает действие в шумную и суетливую рекламную кампанию, пока остальные актеры схематично изображают любовь, восторг, гнев, смещение, отчаяние, Меньшиков степенно являет собой эдакого Мефистофеля-интеллектуала — широкий театральный жест, ироничный взгляд и задумчивые позы не без самолюбования. Надо сказать, что, раз нащупав этот образ “черного человека”, сыплющего афоризмами и абсолютно управляющего Дорианом Греем, актер отважно отстаивает свою идею вплоть до самого финала. Конечно, с его интерпретацией можно соглашаться или не соглашаться, его исполнительскую манеру также можно принимать или не принимать, но именно Олег Меньшиков, практически игнорируя предложенные режиссером задачи, придает хоть какой-то смысл происходящему на сцене. Парадокс, не имеющий отношения к содержанию романа “Портрет Дориана Грея”, но вполне в духе Оскара Уайльда.

Вера Павлова

В лабиринте

“(Самый) легкий способ бросить курить” М. Дурненкова в Центре драматургии и режиссуры и театре “Школа современной пьесы”

На сценах сразу двух московских театров практически одновременно сыграны премьеры по пьесе известного современного драматурга Михаила Дурненкова. Постановку в ЦДР осуществил Александр Суворов, в “ШСП” — Филипп Лось.

Для главного героя пьесы Константина, современного молодого человека лет 30—35—40, наступает момент, когда он, с минимальным сопротивлением плывущий по течению жизненных обстоятельств, осознает, что его нынешняя жизнь совершенно его не устраивает. Друг оказывается недругом, работа — никому не нужной фикцией, отношения с женой натянуты и однообразны. “Я мечтал быть другим”, — четко формулирует он и, пытаясь изменить в своем бытии то, что, по его мнению, пошло “не так”, первым делом и в качестве решительного шага собирается бросить курить.

История, рассказанная в пьесе, текст которой “нафарширован” блестящим юмором и элементами гротеска, по мере своего развития приобретает явно трагическое звуча-

ние. Пытаясь разобраться в прошлом и настоящем своей жизни, Костя становится прямым или косвенным участником гибели близких ему людей: собственной жены Екатерины, бывшего школьного учителя Валерия Ильича и его дочери Татьяны, с которой герой учился когда-то в одной школе и в которую был безнадежно влюблен. В итоге Константин остается один на один с тем, что осталось от его жизни. И курить при этом он, кажется, так и не бросил...

Постановка Александра Суворова, ученика Леонида Хейфеца, очень близка по стилю режиссуры и актерской игры одной из его предыдущих работ — спектаклю московского ТЮЗа “Лейтенант с острова Инишмор” по пьесе Мартина Мак-Донаха. Некоторые элементы оформления мизансцен прямо пе-

ренесены из “Лейтенанта” в новую постановку — например, электронная строка с текстом, комментирующим происходящее в данный момент на сцене. Однако если в “Лейтенанте” это было частью действительно оправданного замысла — в тюзовском спектакле (очень и очень удачном) такой прием способствовал стилизации игры в духе фильмов Тарантино, то в постановке по дурненковской пьесе текст электронной строки часто является лишним, не всегда соответствующим смыслу происходящего и зачастую вызывает недоумение. Актерскую игру здесь в значительной мере можно определить как стиб; выброшенные из спектакля важные куски текста также смазывают смысловую и эмоциональную посылы пьесы. К сожалению, в данном случае работу этой вообще-то сложившейся актерско-режиссерской команды вряд ли можно назвать удачей.

Постановка “Легкого способа” на сцене “Школы современной пьесы” — спектакль глубокий, многогранный и при этом замечательно смешной. Алексей Гнилицкий, один из ведущих актеров театра, с возрастом ставший похожим на другую звезду этой сцены Альберта Филозова, исполняет здесь роль Константина. Спектакль поставлен на Малой сцене театра. Действие организовано в разных уголках этого небольшого пространства, с использованием видеoinсталляций — сложная расстановка зрительских мест не всегда позволяет здесь увидеть происходящее на каком-либо из участков сцены.

Константин перемещается по различным смысловым и пространственным “точкам” своей жизни, как бы продираясь через им же собой созданный, не всегда легко проходимый лабиринт. Не только он, но и другие действующие лица этой пьесы предстают перед нами в ситуации жизненного тупика. По-человечески чувствуется, что актерам — Алексею Гнилицкому, Ирине Савицковой (Екатерина, жены Кости), Джульетте Геринг (Вероника, шикарная соседка Кости и Екатерины), Татьяне Цирениной (сексуальная и соблазнительная Татьяна) — помогает понять пьесу и выстроить своих персонажей собственный опыт побед и разочарований, собственная история жизни и взаимоотношений с окружающими.

Если Екатерина у Софьи Райзман в

ЦДРовском спектакле — карикатурный типаж этакой современной “ксантиппы” в стандартном махровом домашнем халате и с неопрятной зеленой маской на лице, монотонно и привычно орущей на мужа, то этот же персонаж в исполнении Ирины Савицковой — олицетворение, если можно так выразиться, тяжелой усталости от борьбы с жизненными обстоятельствами за собственную реализацию, борьбы с индифферентностью и равнодушием любимого ею мужа. Эта Екатерина из последних сил держит себя в руках, все время находясь на грани тяжелого эмоционального срыва.

Татьяна, сыгранная Татьяной Цирениной, резкая и неуловимая, загадочная и недоступная, в финале страстно и нежно обвиняет прежде вроде бы презираемого ею отца, за секунду до взрыва, ими же организованным и унесшего жизни обоих — очень удачное, несентиментальное решение сложной мизансцены. Такой осознанный поступок выбрали они — отец и дочь, Валерий Ильич и Татьяна — для завершения их, казалось бы, бессмысленной жизни: отец, защищая от нападков местной полиции живущих у него в квартире гастарбайтеров, берет их вину на себя и решает, что лучшим выходом из подобной ситуации для него будет самоубийство, а дочь, до этого без устали критиковавшая своего родителя, разделяет с ним его участь.

Соседка Кости и Екатерины Вероника (Джульетта Геринг), бывшая жена двух олигархов, обеспеченная и утонченная, в финале истории также вызывает законное удивление совершенным ею резким поворотом в собственном жизненном пути и мировоззрении: изнеженная красотка устраивается на работу по уходу за детьми, страдающими сложными врожденными патологиями. Она же, до этого непрерывно курившая, в одной из завершающих мизансцен спектакля отчитывает Костю, готового снова взяться за сигарету.

Значит, бросить курить все-таки реально? А реально ли коренным образом изменить собственную жизнь? Об этом и призывает задуматься автор пьесы Михаил Дурненков.

Ольга Булгакова

Судный день

“Толстой — Столыпин. Частная переписка” в “Театре.doc”

Свернув свои эстетские, далекие от политики постмодернистские эксперименты, режиссер Владимир Мирзоев начал экспериментировать уже со сворачиванием, схлопыванием времени, пространства, эпох. Причем как на сцене, так и на экране. Его постановки приобрели характер прямого высказывания, и одной из первых в этом ряду стала “Принцесса Ивонна” в Театре Вахтангова. Затем вышел фильм “Борис Годунов”, а ныне — спектакль о Толстом и Столыпине по пьесе Ольги Михайловой в “Дос’е”.

Между премьерами последних работ промежуток примерно в год, но ощущение такое, что Мирзоев начал ставить спектакль еще на съемочной площадке, после прихватив с собой не только ряд актеров, атмосферу и крупную кинематографическую оптику, но даже часть отснятого, но не вошедшего в картину материала. И уже на подмостках “Дос’а” продолжает разворачивать только намеченную в “Борисе” народную тему в частности и тему раскола российского общества в целом. Не случайно и начинается спектакль с выхода актрисы Натальи Тетеновой — сценой с нею “Годунов” заканчивается. Притом и в “Годунове” она и в “Толстом” — представитель народа. Только в кино — в составе интеллигентной семьи, а в театре — в роли прислуги пензенского адвоката.

Адвокат же этот, Яншин, берется защищать на суде крестьянку Марию Крюкову, якобы зарубившую топором свекра. И парень он молодой, пылкий и порывистый, смотрит на хрупкую, красивую женщину да сомневается — а убивала ли? Свекр мужик был дюжий, богатырь, против которого и в поле один воин не выйдет — куда уж тут молодежи справиться. Так не оговаривает ли себя, не возводит ли напраслину? Надо бы разобраться, не допустить суда над невинной. И просит заступничества у Толстого и Столыпина — были тогда еще нравственные авторитеты. Великие мужи эпохи с подозрительной готовностью включаются в дело, но очень быстро забывают о его сути, увлекшись спорами о судьбах России вообще. “Это все философия, а мне бы помощи” — адвокат разочарованно протягивает сознавшейся-таки крестьянке ремешок, на котором та и вешается...

Пьеса эта изначально писалась драматургом Ольгой Михайловой для празднования Столыпинских дней в Пензе и в Пензенской же драме ставилась. Ставилась, судя по отзывам критики, в соответствии и с правдой характеров, и подобием образов — в зале, например, ахнули, как похожи и тот и другой, Толстой и Столыпин.

Мирзоеву такая правда не нужна, и вот тут

он остается верен излюбленным постмодернистским приемам. И Толстой у него не седовласый степенный старец, а юный ловкач, этакий плут в рубище, сыгранный Захаром Хунгуреевым (кстати, в мирзоевском же фильме он играл царевича Федора). И Столыпин не сановник, харизматичный и не ведающий ни страха, ни сомнений, а, напротив, мятущийся, рефлексирующий, как сейчас бы сказали, то ли менеджер среднего звена, то ли частный охранник — актер Арман Хачатрян. И воспринимается он в этой роли как дублер Максима Суханова — почти что постоянного участника всех постановок режиссера, исполнитель роли Годунова. Но Хачатрян не клон, он уверенно лепит свой образ, более, может, брутальный, но и более тревожный. И с такой интригующей деталью, как перебинтованные стопы, — при виде их в голову лезут, похоже, неуместные здесь строки про босые души. Не забывает Мирзоев и про тяжелую долю его: то премьеру бронированный портфель вручат для самозащиты (“убьют ведь, не могут не убить”) и чиновника для его переноски. То безо всякой бомбы еще топором по лбу заедут — так метафорически возвращаются кредиты, предоставленные им крестьянству. А сам министр, ударившись об пол, оборачивается тем самым свекром, в убийстве которого и сознается Мария Крюкова. Играет крестьянку Ирина Вилкова, играет так страстно и неистово, что кажется, лишь кандалы ее и удерживают от еще большей беды.

Зато свободному Толстому в исполнении гуттаперчевого Хунгуреева что на голове постоять, что на трубе поболтаться, что очередную максиму на-гора выдать — все едино. Суета сует и томление духа. Что лишний раз подчеркивается режиссером в мелочной, тщательной проработке деталей — пока Толстой пытается говорить или, скорее, сорить деньгами, Столыпин заигрывает с Федосьей — мелко-мелко бегают их пальцы по стеклу филленчатой двери — так буквально на глазах

уходят в зыбучий песок быта мысли о великом, думы о вечном. Или — тонут в звуках гармонии, вдруг поданной Крюковой.

Или Толстой рассуждает о том, что как человек не может владеть человеком, так и на землю прав собственности у него быть не может. А у самого — кенар в клетке, и граф время от времени пощелкивает по прутьям, чтобы птичка не дремала. Птичка — та еще аллюзия на толстовскую же пьесу “Власть тьмы”, точнее, ее подзаголовок про “коготок увяз”. Вообще, как пьеса Михайловой интертекстуальна, так и спектакль Мирзоева интермедиален, и одних отсылок на творчество только Льва Николаевича здесь множество — одна только колода, к которой прикована Мария Крюкова, чего стоит. “Медведей, — записал Толстой в “Круге чтения” один из способов охоты на зверя, — убивают тем, что над корытом меда вешают тяжелую колоду. Медведь ее отталкивает, чтобы есть мед. Колода возвращается и бьет его, медведь сердится и сильнее толкает колоду, она сильнее бьет его. И так до тех пор, пока колода не убивает медведя”. Метафора описана универсальная: подставляй вместо зверя, например, свекра — получишь бытовой финал пьесы. А еще можно вставить Россию — хоть вместо меда, хоть на место медведя, и тогда вообще открывается широкий горизонт для аналогий.

Отдельным контрапунктом — тема общины и родственных связей. Связей, причем, на всех уровнях и во всевозможных комбинациях. Даром ли Толстой и Столыпин — родственники реальные, так у них и Лермонтов в роду записан, а у крестьян в пьесе отношения еще более запутанные, кровосмесительные: двадцать лет насиловал мужик невестку, нажил от нее сына, но спяну пригрозил отдать его в солдаты. За что? А за все разом — и поплатился.

И все это хитросплетение сюжетов и судеб происходит на крохотном “доковском” пятачке — художник Сергей Тырышкин превратил его в районный зал судебных заседаний, чья обстановка так хорошо известна сегодня по многочисленным резонансным процессам: публика отгорожена от зала барьером, в углу есть место для свидетелей, используемое чаще прислугой, конторка для адвоката, скамья для подсудимой.

Да если кому и неизвестна эта обстановка, такая атмосфера, то здесь, в театре, любой зритель автоматически становится не просто

соглядатаем, но и соучастником процесса. Вовлечение публики начинается с первых минут — вот адвокат Яншин (яркая, подробная роль Евгения Буслакова) передает по рядам копии толстовских и столыпинских писем (они и вправду были, три толстовских и одно Столыпина, только спор в них шел о землемере); вот обвиняемая Крюкова — Вилкова пытается вручить зрителям засаленные, мутные карточки со своими родственниками — муж, свекр и, конечно же, сыночек. После тетка Федосья водочки поднесет, настоящей: угошайтесь. А граф Толстой — так и рублем одарит. Не надо денег — пожалуйста бараночкой похрустеть. И так отсидеться сиднем вряд ли кому удастся — вопросы-то решаются общие, вопросы актуальные.

Хотя как решаются? У каждого своя правда, свой интерес, и даже монолог — не то чтобы поспорить об истине, выслушать друг друга никто не хочет. В итоге ни дел конкретных, ни даже предложений. Знакомая нам не понаслышке ситуация, знаком и выход из нее — кто громче запоет, тому и хоровод водить. Так тетка Федосья в конце и уводит со сцены государственного ума мужей, уже и подпевающих ей, и приплясывающих.

А они не то что к резолюции или какому-то выходу из тупика — к анализу ситуации так и не приходят. Кто прав, кто виноват, кого спасать? Да уже и некого — погибла крестьянка, канул в Лету повод для спора. Да и самим реальным прототипам немного времени осталось — по календарю пьесы год где-то 1910-й. При этом в показанную словесную игру зреется даже название спектакля, где видится в тире “Толстой — Столыпин” двуручная пила смысла, которую тянут туда-сюда эти персонажи, пока не перепилят сук, на котором сидят. А отпиленная часть полетит той самой колодой, которая утнет ли на дно, притянет ли на суд истории (колода-плаха) всех — и Крюкову, и Толстого, и Столыпина, и... И от мирзоевских предчувствий ли, предсказаний порой становится жутко — ведь сцену для своего “Годунова” он снимал задолго до печально теперь известной инаугурации: “Москва пуста...” Хотя так можно договориться до того, что и в “Дос’е” он воссоздал ни много ни мало, а “столыпинский” вагон...

Сергей Лебедев

Что у нас осталось из абсолютного?

*“Маскарад Маскарад” М. Угарова
в Центре драматургии и режиссуры*

Два года назад в театральных кругах Москвы активно обсуждался спектакль “Маскарад”, поставленный в Вахтанговском театре его новым (на тот момент) художественным руководителем Римасом Туминасом. В начале нынешнего года столицу всколыхнул премьерный спектакль “Коляда-театра”, поставленный самим Николаем Колядой опять же по пьесе Михаила Лермонтова “Маскарад”. Новая версия лермонтовской драмы открыла программу “Новая пьеса” в рамках фестиваля “Золотая маска” 2013 года. Руководитель двух театров, “Театра.doc” и Центра драматургии и режиссуры, на сцене которых набрало силу и окрепло, твердо встало на ноги когда-то опальное движение “новая драма”, Михаил Угаров представил на сцене ЦДР свою новую пьесу “Маскарад Маскарад”. Пьеса создана в рамках лаборатории “Классика. Актуализация”.

Чем привлекла всех этих известных режиссеров пьеса, у которой, как выяснилось, нет канонического текста, а есть не менее пяти известных редакций? Вероятно, как раз множественностью возможных интерпретаций. Основной посыл угаровской пьесы, как представляется, заключается вот в чем: при прочтении лермонтовского текста ему важно не содержание, не сюжет и / или его актуализация, а то, как он сам читал эту пьесу и о чем в тот момент думал. Например, главный герой Алексей (видимо, Арбенин, хотя сам Угаров в предисловии к своей пьесе пишет о том, что имена действующих лиц могут быть произвольными, очевидно во избежание однозначных аналогий с лермонтовскими персонажами), читая эту же книгу, думал о книжных закладках — с кисточками или без и из чего их делать лучше всего — например, из визитки какого-нибудь депутата. Актуальность авторского прочтения известной пьесы в том, что сейчас нет и не может быть единой интерпретации какого-либо классического произведения. Каждый читает, в буквальном смысле, про себя, для себя, о себе.

О “великом, могучем” русском языке и многозначности его слов и предложений размышляют и Алексей, и Джон Доу (аналог лермонтовского Неизвестного) — здесь есть очевидное рассуждение о том, насколько понятен современному читателю язык Лермонтова? В пьесе звучит и один из основных авторских вопросов: “Что у нас осталось из абсолютного?”

Чем могут быть обусловлены поступки сегодняшних Арбенина, Звездича, баронессы Штраль? Какие маски им приходится надевать или снимать в современном мире? Например, честь — одно из ключевых понятий, мотивирующих поведение героев лермонтов-

ского “Маскарада” и крайне редко встречающееся сегодня — каково ее значение для человека, живущего в наше время? Угаров пытается разобраться, насколько тогдашнее понятие “честь” аналогично еще имеющему место в наше время понятию “стыд”.

Лидии — так назвал Михаил Угаров в своей пьесе баронессу Штраль — стыдно за роман с Дмитрием, потому что она после смерти своей подруги, матери Дмитрия, собственно, заменяет ему мать. Если бы этот мальчик был бы ей чужим — может быть, она и не скрывала бы от себя и от окружающих романа с ним. Ею руководит стыд (по ее словам, “настоящий стыд, это не то, о чем вы подумали, а совсем другое, каждый сам знает — что”) — понятие исключительно внутреннее, в то время как честь — понятие еще и внешнее по отношению к принятым в обществе правилам.

Честь — такого понятия нет и для Дмитрия (Звездича). Он рассуждает о том, что руководствоваться в собственных поступках исключительно сексуальным вождением не стыдно, а естественно для такого молодого человека, как он. Об этом Дмитрий говорит Лидии, уткнувшись лицом в ее — в данном случае материнские — колени. И Лидия подтверждает правильность его рассуждений.

Понятия чести нет и для Джона Доу — так называет Михаил Угаров персонажа, который у Лермонтова значится как Неизвестный. Джон Доу не пытается отомстить Арбенину, хотя, как сам признается, ненавидит его. Скорее он является неким отстраненным наблюдателем жизни и поступков Алексея. В финале истории именно этот персонаж помогает подняться Арбенину, потерявшему равновесие, жалеет его и даже интере-

суется: “А куда ты теперь?”

Современный читатель, тем более молодой, вправе фантазировать о характере и мотивах поведения персонажей пьесы как его душе угодно. Почему бы не представить Нину — как это сделал автор — неумной самодурствующей барынькой, пренеприятнейшим голосом поучающей мужа, как ему правильно вышивать на пальцах, или тоном капризной дурочки пытающейся выяснить у слуг, почему ей сегодня не подали завтрак и не переменили вчерашнего платья на новое?

Угаровский Арбенин в наше время, более спокойное, чем XIX век, по отношению к разводам и изменам, убивает Нину не из ревности, а оттого, что она своим поступком сломала его мир, его непоколебимое гармоничное мироздание, которое он (у Угарова — бывший военный) пытался обрести и построить, оставив войну. Теряет равновесие он всего лишь два раза за все время действия: когда верит, что Нина совершила неправильный поступок и когда понимает, что, несправедливо наказав ее, именно он нарушил гармонию собственного бытия.

Несколько раз за время спектакля возникает вопрос: о той ли самой пьесе, что названа в афише, ведет речь Угаров? Алексей, Андрей, Петр, Павел, Лидия — персонажи ли они лермонтовского “Маскарада”? Если да, то при чем здесь “мертвая петля” и летчицкий шлем Алексея? Если нет — то о какой актуализации классики здесь идет речь, если все дело в авторских фантазиях? Надо признаться, фантазии автора пьесы интересны и забавны. С чувством юмора у Михаила Юрьевича Угарова точно все в порядке. А замечательная актерская игра компенсирует некоторые смысловые парадоксы и скучноватые провисания

текста. В роли Алексея прекрасен Егор Корешков, недавно сыгравший главную роль в клавдиевском “Медленном мече”. Здесь ему удалось передать одновременно нагловатую самоуверенность и трогательную незащищенность своего героя. Валерий Баграмов интересен и загадочен в небольшой роли Джона Доу.

У этого актера, обладающего широчайшими профессиональными навыками, формируется ампула некоего inferнального персонажа — такого он сыграл, например, в “Аляске” “Театра.doc”.

Последняя сцена спектакля, когда Алексей готовится к участию в какой-то военной операции, создает полное ощущение попадания в другую пьесу — а именно, “Fag Away” Кэрил Черчил, которую сам Михаил Угаров несколько лет назад поставил в театре “Практика”. Потому как в реальности персонажей этого “Маскарада” так же, как и у героев пьесы Черчилл, идет перманентная война между всеми, которую, по словам угаровских героев, нельзя прекратить, а можно только ненадолго оставить. Таким образом, личный опыт драматурга и здесь влияет на развитие событий этой истории.

То есть актуализация классики по Михаилу Угарову заключается в крайней индивидуализации восприятия классического текста, в исключительно личностно-ассоциативном его прочтении. Каждый из нас сегодня имеет полное право прочесть эту историю по-своему, то есть совсем по-другому. А из абсолютного, по мнению Угарова, у нас остались только “Вечное время, безначальное зло. И безумие, которого по простым причинам не хотелось бы”.

Ольга Булгакова

Сага о трех сибирских сестрах

“А я остаюсь с тобою...” (по пьесе В. Гуркина “Саня, Ваня, с ними Римас”¹) на Малой сцене ЦАТРА

Режиссер Андрей Бадулин поставил трогательный и душевный спектакль. Это первое обращение Театра Армии к творчеству Владимира Гуркина, не так давно ушедшего из жизни замечательного драматурга, сценариста культового фильма “Любовь и голуби”. И опыт оказался удачным...

На сцене — глухая, без окон, бревенчатая стена большого деревенского дома в глубине Сибири. Невысокий подиум-приступочка,

вдоль стены лавка. Сюда же выставляются столы и скамейки для общих вечерних семейных посиделок. Да еще скользят по тон-

¹ “Современная драматургия”, № 3, 2005 г.

ким проволочным канатам несколько белых прямоугольных полупрозрачных полотнищ. Их передвижение обозначает смену эпизодов. И они же — то ли развешанное на просушку постельное белье, то ли кисейные занавески на окнах. А могучая бревенчатая стена — знак прочности сибирского дома, переходящего от поколения к поколению, знак прочности самих основ народной жизни, которая течет по своим вечным законам, порождая новизну, подчиняясь новизне и подчиняя ее себе. И эта жизнь так устойчива сама в себе, что порой бывает независимой не только от прихотей и придурей начальства и правителей, но даже и от таких катастроф, как вселенская война...

Емкая простота декорации вполне отвечает духу самой пьесы В. Гуркина. Незлобивая, добродушная авторская ирония по отношению к персонажам — людям простым, порой вздорно вспыльчивым, но отходчивым, живущим не столько умом, сколько наивным сердцем. Они не всегда могут справиться со своим темпераментом, и потому жизнь их течет по каким-то непредсказуемо неожиданным извилинам. Если бы еще не путались под ногами начальнички-проходимцы и разные делеги со своими эгоистичными амбициями... В свою последнюю пьесу “Саня, Ваня, с ними Римас” автор внес острейшую трагическую ноту — тему злобного и тупого произвола власти, которая ломает судьбы “простых”, “подчиненных”, “нижних”. Не в том даже катастрофа, что к началу событий в пьесе уже идет война и нотки тревоги то и дело врываются в обыденные трудовые заботы, в домашние перебранки и семейные посиделки с песнями и шутками. Катастрофа обрушивается на трех сибирских сестер — Александру (Людмила Татарова-Джигурда), Анну (Инна Серпокрьл) и Софью (Анна Киреева) — и их семьи потому, что их мужья как-то неудачно воспротивились самодурству председателя колхоза. И пришлось двум из них, Петру (Алексей Горячев) и Ивану (Сергей Колесников), спастись от председателя и энкавэдэшников — тайком бежать на фронт, чтобы не угодить в еще более страшные места. А помог им спастись местный милиционер обрусевший литовец Римас (Андрей Новиков)...

Эту пьесу ставят то там, то тут на просторах России, она опубликована, поэтому не стоит здесь пересказывать ее сюжет и перипетии трудных судеб ее героев. Грубые сломы жизни, смерти, тяготы существования на

фронте, в плену, в тылу — и удивительно тонкая, нежная интонация, гибко нюансированный, очень емкий текст. Эту пьесу, что называется, трудно испортить. И, как правило, на ее основе получаются яркие, теплые, берущие за живое спектакли. Все это есть и в постановке Андрея Бадудина.

Но в Театре Армии добавили и кое-что свое, несколько даже неожиданное, но вполне вытекающее из природы этого текста и сюжета.

Здесь персонажи не только когда поют песни, но — особенно! — когда выясняют отношения, ссорятся, мирятся, идут лоб в лоб “на принцип”, делают это с подчеркнутой артистичностью и своеобразной стильностью. Да, конечно, это несколько ироничная, и в то же время серьезно-восторженная демонстрация артистами красоты и броскости своей профессии. Но в еще большей степени — это отданная актерами своим персонажам та раскованная театральнo-масочная житейская игра, когда каждый в быту и в общении с другими людьми создает и играет как бы образ себя самого, как бы концентрированный знак. Это свойственно жителям южных городов. Но такая красочная и немного манерно-стильная демонстративность поведения бывает свойственна и деревенской жизни. Все всех знают, все на виду, и потому всё — очень честно, очень серьезно, но все же немного демонстративно. Владимир Гуркин прекрасно понимал эту особенность народного существования, когда на следующем шаге обобщения возникает уже почти что-то фольклорные... В этой пьесе, как в никаком другом его тексте, звучат не просто фольклорно-сказовые мотивы, но масштаб и размах поступков персонажей как будто соотносятся с масштабом сказок и былин. Героичен масштаб замаха, но при этом облик жеста не исключает иронии и комичности.

Создатели спектакля “А я остаюся с тобою...” уловили эту особенность пьесы. Если война — космическая катастрофа, если происки властных самодуров — тоже катастрофа, то тогда и поход в парилку, и застольная песня, и ссора, и примирение приобретают масштаб почти легендарный, каждый поступок выглядит свершением чего-то небывалого. При этом никакого пафоса, никакого пережизма. Трагедийность окрашена юмором, подчас горькой усмешкой и переходит в нежный тонкий лиризм. Но артистичность пове-

дения главных персонажей не скрывает, не снижает накала внутренней страсти.

С каким шиком вернувшийся после долгих лет отсутствия Иван демонстрирует себя в дорогом костюме, галстук и шляпе. Да еще при чемодане, полном подарков! И с еще большим шиком, в шикарном платье и шикарной прическе, “киношной” победительной походкой гуляет Александра, оказавшаяся меж двух огней — готовится свадьба с верным Римасом, спасшим и поддерживавшим всех, кого смог, заслужившим семейное счастье с Александрой, но вернулся жив-здоров ее муж Иван... и всем же ясно, что они все те же Саня и Ваня, без ума любящие друг друга. А Римас — в милицеских синих галифе и белой рубахе, увальень с тайной грацией ковбоя в каждом движении — с каким наслаждением он кидается в драку с Иваном, и они почти на эпически-сказочном уровне выясняют, кто из них прав и у кого больше прав на Александру.

Может быть, этот эпический размах кое-где слишком размашист. Возможно, Женя, дочка

Анны, в точном и проникновенно-сдержанном исполнении Марии Белоненко живет в общем строе спектакля чуть более бытово и приземленно, чем иные персонажи. Немного смущает чересчур солидный возраст актеров в ролях Петра и, особенно, Ивана. Но, в общем, это не сильно влияет на общее впечатление и послевкусие от спектакля.

...И вот, рассудив все меж собой по справедливости и приняв то, что каждый из них пережил в своей жизни — в этом и есть справедливость! — герои этой истории опять поют ту же песню, что в начале спектакля. А потом режиссер усаживает всех — и переживших войну, и ушедших из жизни — рядком, по-семейному и по-соседски, на лавке у стены дома.

Так они могли быть сфотографированы все вместе для семейного альбома. И так-вы они в памяти друг друга — в памяти о том, что ушло, но без чего новый день не будет ясным.

Валерий Москвитин

Кое-что из околопопсовой жизни

“Фанатки” Р. Белецкого в центре “Театральный особнякЪ”

Этот спектакль — одна из дипломных работ 4-го курса Ярославского театрального института (худрук курса режиссер Леонид Краснов). Выпорхнув из рук Валерии Приходченко, после премьеры эта постановка и ее артисты влились в репертуар “Театрального особняка”, руководимого все тем же Леонидом Красновым.

Режиссер Валерия Приходченко (она же составила музыкальное оформление спектакля) предложила предельно минималистскую сценографию — на сцене установлено несколько блестящих металлических столбиков, соединенных широкой пестрой лентой. Именно такими переносными ограждениями отделяются друг от друга площадки на выставках или обозначаются, скажем, проходы для “вигов” или для “простых смертных” на стадионных или парковых концертах.

Актеры по ходу событий переставляют эти столбики, обозначая таким образом смену места действия. И мы попадаем то в “зону отчуждения” в том месте, где дает концерт Космонавт, то во двор перед его домом, то в квартиру “попсового” исполнителя. Или в квартиру его новоявленной фанатки Светы Булкиной и ее мамы Людмилы Михайловны, офицера милиции.

Никакой мебели — вместо нее два-три фанерных куба. Их расположение, реплики пер-

сонажей и общение между ними указывают нам, куда переместились события и что именно происходит. Собственно, мебель-то и ни к чему: и Космонавт с его директором и, тем более, фанатки певца существуют в бешеном темпе, все время перемещаясь, ни к чему надолго не пристраиваясь и нигде подолгу не задерживаясь. В этом бешено вертящемся их существовании вещи как таковые не имеют смысла и значения. Все, что не касается взаимоотношений фанаток и их кумира, предельно функционально и существует на периферии их сознания. Если нужно что-то написать, нарисовать, начертить — можно это сделать, валяясь на полу, среди листов бумаги, мобильных телефонов и фломастеров. Постановщик вместе со сценографом и актерами таким образом не только обозначает манеру их существования, но и подчеркивает, что и для поп-певца Космонавта, и даже для его директрисы, и уж тем более для девчонок-фа-

наток имеет цену и смысл только то, что происходит в их душах и в их умах, только то, что разворачивается во внутреннем мире, в путаном, неясном пространстве их мыслей, эмоций, чувств и страстей. Только это существенно и материально. Все прочее, за пределами этого — ничто.

Казалось бы, ужас-ужас-ужас! Но как раз из этого ограниченного существования, зашоренного, скукоженного в искаженном духовно-бездуховном пространстве, и вырастает возможность надежды.

Да, тут одна дикая выходка сменяет другую. Злобно ожесточенная Верка (в каком-то неистовом исполнении Екатерины Жоглевой) и Гаранина, вся-такая-себе-на-уме, но тоже вполне драчливая (Анна Анохина), то дерутся, то дружат со Светой Булкиной, у которой своя непростая жизнь; от нее то ли в петлю, то ли в депрессию с наркотой, то ли в безоглядную любовь — как спасение — к поп-кумиру Космонавту, который чуть-чуть не от мира сего. Свету растит мать — жесткая, мужиковатая при всей своей миниатюрности женщина (отличная работа Тамары Сазоновой), когда-то сама упрятавшая мужа в тюрьму за какое-то преступление. Ирина Шейкина в роли Светы живет с неугасимым сиянием глаз, с распахнуто-доверчивым ожиданием души — когда же поймут и услышат?! Вдруг “так сложились звезды”, что сошлись и какое-то время провели вместе Света и Космонавт. Ростислав Цымбалов, от раза к разу прибавляющий в роли Космонавта и очень неплохо “вживую” исполняющий его песни, играет очень незрелое — не по возрасту, а по состоянию души и ума — существо (потому-то и откликаются на его песни именно юные девчонки). На миг он раскрылся навстречу Свете — та восприняла все всерьез, а для него это была лишь очередная “подпитка перегоревших эмоций”.

Потом над Светой, в отместку за ее “счастье”, жутко издеваются Верка и Гаранина, а Светка тащит у матери пистолет и... никого не убивает.

Валерия Приходченко, в кинематографическом темпе разворачивая сюжет, соединяет эпизоды внахлест, нагнетает скандальную

истеричность столкновений, очень тонко подчеркивая путь Светы Булкиной к прозрению, пониманию: ни пулей, ни мстью не переменишь судьбы. Она в тебе самой, в твоём умении услышать, понять и простить других. Ни ты себя силком никому не навяжешь, ни другие не смеют распоряжаться тобой по своему усмотрению и прихоти.

Это прозрение, взросление Светы показано и “отраженным светом” — через то, как испугалась за девушку ее негибкая мать. Но еще больше — через образ Изюмской, директора Космонавта. Ольга Артемьева играет по-своему еще более жесткий характер, чем у матери Светы. Вполне расчетливый, циничный, безо всяких сантиментов. Изюмская очень ясно и сухо разъясняет себе и другим “правильность”, то есть житейскую выгоду того или иного поступка. Но тут вот какая тонкость: эта расчетливость оборачивается творческим и коммерческим успехом Космонавта. Он капризен, взбалмошен, даже порой выгоняет Изюмскую... И все же она ему нужна — как бриллианту гранильщик. Тут проступает еще одна тема пьесы: даже если кто-то открыл талант и вывел его на широкий путь — он все равно не становится владельцем таланта. А талант, по сути, всегда одинок, даже если хочет на кого-то опереться. Может быть, эту тему — кто и как “делает таланты” и кто кому и чем обязан в этой жизни — можно было бы раскрыть шире и глубже. Но для постановщика в этом конкретном спектакле важен был более широкий контекст — при самых тесных и близких отношениях никто не вправе подчинять себе другого.

Это осознала — через конфликт-соприкосновение с Космонавтом и его директором — Света Булкина. И, погрозив всем пистолетом, перестала быть фанаткой, но стала просто закалившейся в испытаниях девчонкой, открытой счастью и надежде.

В заключение хочется отметить две вещи. Родион Белецкий написал пьесу, какие нечасто встречаются среди современных, особенно “новодрамовских”, текстов: при жесткости избранного материала и темы, она пропитана добрым сочувствием автора ко всем персонажам.

Валерий Бегунов

В Центрах родились “Елочки”

*“Елка у Ивановых” А. Введенского в “Гоголь-центре”, “Актрисы”
(по той же пьесе) в Центре им. Вс. Мейерхольда*

Финишную черту под экспериментами русских авангардистов в целом и обэриутов в частности подвел в 1938 году Александр Введенский пьесой “Елка у Ивановых”. Но российские читатели узнали о ней лишь полвека спустя, а зрители и того позже.

Да и зрелище это редкое — “Елки” на русской сцене можно считать по пальцам одной руки: несколько фрагментов еще в конце 80-х, сразу после публикации пьесы, поставил Роман Козак, затем постановка питерского “Приюта Комедианта” в 90-м и студенческие попытки на сценарном факультете РАТИ-ГИТИС в начале 2000-х. Впервые полный текст пьесы на языке оригинала выпустили сейчас на Малой сцене “Гоголь-центра”, своя версия “Елок” вышла и в ЦИМе.

Смерть — это квартира...

Денис Азаров зарекомендовал себя как музыкальный режиссер — он и служит ныне в Московском академическом камерном музыкальном театре имени Бориса Покровского, а вот “Елку у Ивановых” в “Гоголь-центре” решил поставить как классическую, вернее, традиционалистскую конкретную драму.

Елку у Пузыревых (Ивановы так в названии и остаются) ожидают в большой дореволюционной квартире, где моются дети в возрасте от года до 76 лет, повара рубят кур и гусей, а готовые блюда пронесут буквально перед носом зрителей — сцены как таковой здесь нет, актеры и публика попадают в Малый зал сквозь зеркальный платяной шкаф. Правда, для артистов есть еще и запасный выход через шкаф у противоположной стены, который выполняет функции и гроба, и ворот в потусторонний мир. Такой ассоциативный шкаф, точнее, ряд от Льюиса Кэрролла до Клайва С. Льюиса etc. А вот зрителям приходится довольствоваться свободной рассадкой среди прочей старой добротной мебели. При этом одни могут посмотреть все действия целиком, другим приходится наблюдать лишь отдельные сцены и даже их фрагменты. К примеру, для народного артиста РСФСР Леонида Кулагина, пришедшего на премьеру поддержать товарищей по театру, где он играл с 1968 года (в спектакле, что немаловажно, сведены две труппы: молодая серебрянниковская “Седьмая студия” и старая — из реформированного Театра им. Гоголя), финал “Елки” прошел где-то за и над правым плечом, и о происходящем там он мог лишь догадываться по обрывкам фраз и сгусткам кровавой жижи, извергнутой сверху Арлекином.

Короче, кому как повезет. Но главное, чего сумел добиться режиссер такой посадкой, так это ощущения, что, перефразируя тут уже поэта Иосифа Бродского, смерть — это квартира, в ко-

торой мы все сидим. Что же до заявленного Азаровым в программке конца света, пусть и условного — то он, его приближение как-то не чувствуется. То ли оттого, что между назначенной индейцами майя датой и самой премьерой прошел довольно долгий срок и тема больше не актуальна, то ли потому, что слишком обыденно сыгранная пьеса никак к эсхатологическому настрою не располагает. Здесь больше о том, как люди не готовы к смерти, об их незащищенности и растерянности перед ней. И даже свершившийся факт — смерть тридцатидвухлетней, зарубленной нянкой девочки Сони — таковым не становится, не осознается в полной мере.

Что, впрочем, человеку и не дано — у Введенского мысли о смерти, а также о Боге, душе, о времени, звездах и крови несут чудный зверь Жирафа, Лев-государь, бобровый зверь Волк и Свиной поросенок. У Азарова же они со своими откровениями на сцену не выходят.

У Азарова все происходит среди людей, для людей и из-за людей. Даже оставшаяся в спектакле собака Вера — композитор Юрий Лобиков, обеспечивающий с гитарой и за пианино музыкальное сопровождение “Елке” подает голос за нее — лишь, так получается, подает ремарку годовалому мальчику Пете. А мальчик Петя Перов в исполнении старшей артистки Театра им. Гоголя Майи Ивашкевич — вот персонаж, воплотивший в себе экзистенциальный ужас пьесы. В созданном ею образе — вся изначальная обреченность и безысходность человека: “Что может удивить меня в мои годы?”

И нет у него ожидания Рождества как светлого будущего, а только — елки, безудержного праздника, вакханалии, дикого угара, после которого можно и умереть. Впрочем, вот это есть тот самый конец све-

та, но никак не Апокалипсис.

Но все же не на нем, его ожидания или не ожидания — вот-вот, казалось, промелькнуло что-то, пронеслось — держится спектакль. Он представляет собою ряд пусть ярких, но стилистически разнородных, не связанных между собой этюдов — слишком велика разница актерских школ. Хотя в общих сценах ак-

теры прекрасно находят общий язык, доби-ваются сплоченного ансамбля. И проносятся-таки через всю постановку мысль о том, что современный человек уязвим, незащищен перед любым насилием, особенно насилием от ближнего своего, что скрыться ему негде, его настигнут везде — всех ожидает одна ночь.

Елке быть или не быть?

Для магистранта Центра имени Мейерхольда Видаса Барейкиса пьеса Введенского послужила либретто к его опере “Актрисы”. Что, впрочем, для выходца из прибалтийской республики вполне ожидаемо: интерес к этому произведению в Литве немалый, и постановочные решения здесь сплошь музыкальные. Так, в Вильнюсском городском театре Оскарас Коршуновас еще в середине 90-х выпустил “дадаистский мюзикл” “Здравствуй, Соня, Новый год” по “Елке у Ивановых” и периодически в своем творчестве возвращается к этой пьесе. А не так давно и в Русском драматическом театре Литвы режиссер Йонас Вайткус поставил музыкальный спектакль “Елка у Ивановых”, где играют и поют пятьдесят актеров.

Барейкису хватило шести. Он отобрал их на кастинге в ЦИМе из ста тридцати претендентов, а фраза одной из них “Ведь каждый умный человек хочет стать актрисой” стала отправной для создания спектакля. Девушки рассказывают в нем о своем желании стать актрисами, и это желание приводит их на “Елку у Ивановых”. И тут уж реплика “Будет елка или нет?” становится рефреном ко всему действию, приобретая дополнительный, судьбоносный смысл. Елка — первое театральное действие, с которым сталкивается в своей жизни, принимает участие человек. Она же — как символ Рождества и надежды на светлое будущее — последнее представление в его земной жизни. И в ожидании своей первой елки дети-девушки встают на табуреты разной высоты (а больше ничего на сцене, к слову, нет), с которых им предстоит на протяжении всего спектакля читать стишки, петь песни или играть на скрипке. Не за конфету — за право просто находиться на подмостках. Кому в какой роли — решает дирижер (Юрга Шедуйките), запевая “Будет елка или нет?” для своего непослушного, своенравного оркестра. “Будет елка или нет?” — вторят уже как хорал и не раз повторяют после остальные персонажи: для начинающих актрис это еще и вопрос о предстоящей премьере и об их творческой состоятельности вообще. Поэтому и смерть в финале “Елки” происходит все-таки

на сцене, и это оптимальный вариант обустройства актерской судьбы.

Но судьбы складываются тут по-разному: одну, Соню Острову (Ирина Соболева), хотя и убивает сумасшедшая нянька-паяц (Ольга Цинк), но голову ей рубит дирижер, резким взмахом кисти нанося кроваво-красный штрих по горлу. Окончательно безголовой актриса становится, надев на шею щит с прорезью — вроде попадая так на афишу или же превращаясь в игральную (битуую?) карту. Без экивоков в сторону основоположника литературы абсурда Льюиса Керролла и здесь не обошлось. Но и без предтечи театра абсурда Антона Чехова тоже — и Соня Острова оборачивается сразу Соней Астровой (уже не Серебряковой или Войницкой), читая финальный монолог из “Дяди Вани”: голова отдельно, тело отдельно, но “надо трудиться”.

Другую актрису ждет участь шекспировского Лира: Алла Данишевская шагает с трона-табурета на ходулях как на котурнах. А третью — шекспировского же Шута (Олеся Цихоня), и ее интермедия — цирк чистой воды с головокружительными трюками. Хотя вот ждет ли — вопрос, но эти роли девушки выбирали сами, и в этих предпочтениях актрис — документальная составляющая постановки, собранная режиссером во время собеседований. Потому-то Ольга Мукукенова сообразно своим вокальным данным выбирает путь эстрадной певицы, в роли судьи на “Елке у Ивановых” исполняя стих про Ослова и Козлова. Отдельный выход и для собаки Веры из Введенского — в своем сольном номере Анастасия Егорова изумительно точно, вплоть до мимики копирует подражательную манеру молодого Константина Райкина. И, раз войдя в образ, до конца продолжает по-собачьи, дрожа и поджав, словно лапки, пальцы ног, стоять на табурете даже во время игры на скрипке. Опустить нельзя — надо нравиться. Ведь весь спектакль Барейкиса — рассказ о том самом, по Фаине Раневской, актерском желании нравиться. Ведь от того, придется ли актер, его игра по нраву зрителю, зависит, будет елка и — когда. Хотя ради нее он готов ждать до самой смерти.

Сергей Лебедев

Сезон Уайльда¹

“Модный приговор”: холостой и беспощадный

“Идеальный муж. Комедия” в МХТ им. А.П. Чехова

Любите ли вы капустники так, как любят их Константин Богомолов? В одном интервью режиссер признался, что театр для него — игра, отчего он все эти шуточные представления так любит: тратит на один два месяца, показывает раз — и все. Но в этом невероятный кайф — бескорыстно выложиться на всю катушку. Капустник, о котором шла речь, назывался “Гвоздь сезона”, и примерно в таком ключе Богомолов сделал свой новый мхатовский спектакль “Идеальный муж” по произведениям Оскара Уайльда.

Задолго до премьеры он успел получить статус если не того самого “гвоздя”, так уж скандала точно. Но слава эта, как водится, сыграла для него дурную шутку — безо всякого пока излишнего шума “Муж” идеально идет при полных залах: публика раскупает билеты на модную постановку с известными артистами и все здесь принимает за чистую монету. Отдельных, благодарных уже аплодисментов удостаиваются пародии на современную эстраду, а слез и умиления — столь же пародийные сопли “ветерана” Семчева, так разительно похожего на телеведущего Мамонтова.

А у Богомолова здесь все на кого-то похожи — если не визуально, то по смыслу: любому уайльдовскому, да и не только, персонажу есть современный российский аналог.

Если для его не менее одиозной постановки шекспировского “Лира” максимально приближенным к войне между Англией и Францией аналогом стала Великая Отечественная, то для “Идеального мужа” так далеко ходить режиссеру не пришлось — все под рукой, все в сводках новостей. По принципу “утром в газете” сюда попали как отголоски лужковско-бабуриного тендерного расклада, так и нынешние сочинско-олимпиадные распилы. Гомофобные запреты, показательные награждения, циничные усыновления, клерикалы и креаклы — в почти пятичасовом спектакле нашлось место всем, и всем сестрам и братьям досталось по сергам. В том числе собратьям по цеху, и даже мхатовским актерам, не задействованным в спектакле “живьем”. Так, Михаил Пореченков не раз появляется именно в том ракурсе, в каком его привыкла видеть вся страна — в рекламе соусов, авто и банков. Эти ролики то и дело прогоняют по огромным мониторам, подвешенным по углам сцены.

Спектакль и начинается с трансляции на мониторах кремлевского концерта звезды российского шансона Лорда — актер Игорь Миркурбанов в два прихлопа снимает вульгарную манеру ныне бешено популярного певца Стаса Михайлова. Поет с подтанцовкой, рассыпается сам себе в благодарностях и поцелуях. Поздравить любимого во всех смыслах шансонье из зала поднимается министр резиновых изделий Роберт Тернов (Алексей Кравченко), а среди зрителей еще сидит и папа короля эстрады — Александр Семчев (потом он и маму героя сыграет). Родитель-фронтвик об этом произносит речь, есть “боевые заслуги” и у Лорда — некогда он слыл не знающим осечек киллером Могильным, успел убить ту самую, из линчевского “Твин Пикса”, Лору Палмер, но не сумел одолеть Роберта Тернова: из убийцы стал любимцем и любовником министра, затем и поп-певцом. Видеозаписью их откровенных сцен и шантажирует резинового министра Миссия Чивли (Марина Зудина) — ей нужен тендер на изготовление “резиновой хрени”, который по давно уже установленным правилам должен отойти фирме его супруги Гертруды (Дарья Мороз). Чивли, помимо прочего, — недобитая, как оказалось, Лора Палмер, а по совместительству и невеста Могильного. В своей новой ипостаси она продолжает претендовать на своего так же обновленного суженого. Его и добивается: венчание пары в ХСС транслируют со всем эксклюзивным размахом Первого канала под неизменную трешотку а ля Махалов.

Но это — довольно краткое изложение первого и последнего действий “Идеального мужа”. А между ними умещаются еще и

¹ См. также стр. 159.

богомоловские же версии “Дориана Грея” и “Фауста” (здесь главных героев, Дориана и Фауста, играет Сергей Чонишвили), “Трех сестер” и “Чайки”, “Юноны и Авось”, “Ромео и Джульетты”. Хотя остроумней режиссера это не перескажешь.

И несмотря на чрезмерное, казалось бы, нагромождение персонажей и нестыкующихся сюжетов, Богомоллов рассказывает довольно внятную, четкую историю со своими сквозными персонажами и вставными новеллами, что придает легкомысленному вроде бы спектаклю дополнительный объем, он приобретает масштаб полновесного романа, в котором легко различима не только канва заявленной уайльдовской пьесы, но и главный принцип построения произведений Уайльда — острая социальная сатира при общем комедийном раскладе. Но комизм у Богомоллова еще и умный — столь вольное обращение с исходным материалом завещано русскому театру режиссером Анатолием Васильевым: “Сначала нужно очень хорошо понимать автора, и только потом можно делать с ним все, что ты хочешь”.

При этом как Уайльд высмеивал царившие в его время стереотипы, так и Богомоллов высмеивает все популярные сегодня форматы, и в первую очередь телевизионные. Соответствующая установка задана и в декорациях — на сцене огромный стеклянный ящик с двумя отсеками: спальня с кроватью и ванная с ванной и унитазом. Примерно такую же конструкцию показал в 2011 году на сцене Центрального театра Российской армии в “(А)полонии” польский режиссер Кшиштоф Варликовский, подобную же декорацию Богомоллов повторил затем (“я подражателен”) в своей прибалтийской постановке “Ставангера” М. Крапивинной¹. Принципиальное отличие декораций “Идеального мужа” — содержимое этого вроде бы аквариума свободно выплескивается на сцену, обитатели такого ТВ-terrариума идут со сцены в зал и далее в жизнь. “Вся жизнь — наш телевизор”, и наоборот.

Но мир еще и театр, потому подвергаются осмеянию и театральные школы. В общий котел идут до бессмысленного бубнежа затертые классические постановки — кривлянье шекспировских марионеток (а Джульетту играет “70-летняя спившаяся народная артистка СССР Маша Сидорова” — Роза Хайрулина) сопровождают убийственные, как приговор, титры: “Пьеса играется. Мейбл смот-

рит. Жизнь проходит”. И постмодернистские приемы (мирзоевские “мальчики кровавые в глазах”, которые вдруг становятся видны всем), и даже любимый Богомолловым театр Юрия Погребничко, тонкий, умный театр, дикостью и звучит, и смотрится в этом масс-медийном вареве. А дикость эта — нормальным, не интонированным голосом прочитанный Чехов в противовес пародийным, с минским, гжельским и ростовским акцентами здесь же произнесенным диалогам из “Трех сестер”. Да что Погребничко — Богомоллов и себя не особо жалует: андрогинный нацист Заратустра из его нашумевшего “Лиры” здесь буквально двоятся в исполнении братьев Панчиков. И даже заслуженный деятель искусств РФ Василий Немирович-Данченко, исполняющий шлягеры, похоже, приглашен во многом благодаря своей звучной фамилии — музыканта и объявляют под смех все понимающей публики.

Но и для понимающих есть свой “ушат”. Легко узнаваемые чеховские диалоги сопровождают язвительные титры: «Звучит сцена из замечательной пьесы “Три сестры”», а Сергей Чонишвили, переходя вдруг на оригинальный авторский текст “Дориана Грея”, обрывает себя словами: “Я брежу”. А еще под песню Окуджавы убивают Последнего русского интеллигента — художника (еще одна роль Хайрулиной), портрет Дориана Грея нарисовавшего. И сам портрет — цифровой, до шекотки реального Грея — Чонишвили “подретушированный” фотоснимок, называется “шедевром современного искусства” лишь потому, что так его называет сам автор. А если какую-то из знаковых фигур сегодняшних интеллектуалов тут позабыли, то вот еще Гертруда, персонаж Дарьи Мороз, занимающаяся йогой и испытывающая оргазм при перечислении денег на банковский счет, цитирует по поводу и без стихи Веры Полозковой — хороший подзатыльник или удар гораздо ниже для завсегдатаев “Практики” или “Политеатра”. Тут Богомоллов остается верен себе: его театр — постоянная игра, причем игра со всеми, в которой надо обманывать и дразнить.

Все это бред? Пожалуй, бред — но ведь и российская действительность со стороны такова, что ее только и можно выдумать лишь под каким-то сильнодействующим наркотиком. От того и тема снега — сленгового обозначения кокаина — белой дорожкой прохо-

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

дит по всему спектаклю Богомолова. Вплоть до песни “Такой Олимпиады, такой Олимпиады...” на мотив “Такого снегопада”. И если кажется, что уже ничего святого у него не осталось, то это так лишь потому, что нет его и в жизни: режиссер трезвым взглядом окидывает царящие в обществе пошлость, лицемерие и ханжество. Во всех его обличьях, во всех его одеждах. Не даром тут и поп (Максим Матвеев, не меняя платья, играет служителей всех званий и рангов) при необходимости трепещет рысой, изображая скорость горнолыжного

спуска — прием, очевидно заимствованный из высшей лиги КВН.

Тут кстати будет вспомнить и стародавнюю кавээновскую шутку про писателя Виктора Пелевина: “Читал? — Да! — И как? — Модно!” Подобно культовому ныне прозаику, Богомолов отрефлексовал современность в формате рекламных пауз и популярных шоу. И даже сделал это жестче. Но залп злости в статусе модного события — это уже холостой выстрел, бессмысленный и беспощадный.

Сергей Лебедев

Не считая собаки...

“Как важно быть серьезным” в “Школе драматического искусства”

Комедия Оскара Уайльда — одно из самых репертуарных произведений мировой драматургии. Благодаря превосходному остроумию диалогов пьеса может считаться “самоигральной”, где актерам, да и режиссеру, казалось бы, почти нечего делать. Но это не совсем так.

Для того чтобы ирония и юмор Оскара Уайльда достигали цели, необходимо создавать и выдерживать стиль, стремиться вжиться в образы хоть и ветреных, но все же джентльменов и леди, представителей английской аристократии рубежа XIX—XX веков. Более того, искушенному зрителю сегодня есть с чем сравнивать спектакль об английских аристократах: доступны многочисленные художественные фильмы и телевизионные сериалы по произведениям как Оскара Уайльда, так и его последователей Пелема Вудхауза, Ивлина Во и других. Поэтому на самом деле пьеса ставит перед исполнителями и постановщиками достойные задачи. Решая их, коллектив “Школы драматического искусства” обременил себя и дополнительными целями: видно, что театру хотелось сделать спектакль оригинальным, непохожим на другие, хотелось оставить на постановке свой неповторимый отпечаток.

Спектакль в постановке Игоря Яцко еще до своего начала настраивает на игровой лад. Звучит музыка, расставляется посуда на столах, по сцене расхаживает главный герой Алджернон Монкриф (Андрей Емельянов) и игриво дрыгает ножками в смешных малиновых брюках (художник по костюмам Вадим Андреев).

Довольно изобретательные декорации с разноуровневыми площадками (сценография Игоря Попова) позволяют интерпретировать сценическое пространство и как интерьер жилища Алджернона, и как двор в усадьбе Джона Уординга. Спектакль сопровождается музы-

кальным аккомпанементом Федора Амирова с использованием классических мелодий, а также импровизаций музыканта. В начале второго действия на сцене появляется даже живая довольно крупная черная собака (как указано в программке, немецкий дог Верди). “Аристократичность” вечера подчеркивается и в антракте — небольшим концертом в фойе.

Мизансцены также весьма изобретательны и подчеркивают доминирующую в представлении игровую стихию. Актеры пританцовывают, ложатся навзничь. Слуги активно (местами даже весьма активно) участвуют в действии, помогают героям подняться, “лают” за пса, порой жонглируют подручными предметами. Девушки — кузина Алджернона Гвендолен (Ольга Баландина) и воспитанница Джона Уординга Сесили (Ольга Бондарева) — в красивых одеяниях изящно сидят на садовых стульях. Первая из них горда и остра на язык, другая наивна и непосредственна.

Несомненным достоинством спектакля видится четкий ритм, синхронность действий исполнителей. Актеры демонстрируют необычайную физическую подготовку и гибкость: например, Уординг (Александр Лаптий) и гувернантка мисс Призм (Мария Зайкова) постоянно находятся в движении, следуя извивам удивительного уайльдовского сюжета.

Однако текст Уайльда и реноме театра, основанного культовым режиссером

Анатолием Васильевым, задают такую высокую планку, что ожидаешь увидеть в игре исполнителей особую изюминку, очарование. Пока же в первую очередь бросается в глаза громкость, с которой декламируется текст. Возможно, это объясняется необходимостью сделать слова громче музыкального аккомпанемента, а может быть, участники спектакля считают, что красивые, афористичные реплики следует именно так, торжественно произносить (в результате, в частности, задерживается и темп спектакля, продолжающегося без малого четыре часа). Когда они говорят, возникает впечатление, что каждой фразой они хотят удивить собеседника, сразить его остроумием. Им явно не хватает аристократической невозмутимости.

И если в исполнении ролей второго ряда — мисс Призм, влюбленного в нее каноника

Чезюбла (Сергей Ганин) или тети Алджернона леди Брэкнел (Людмила Дребнева)— такой игры, может быть, и достаточно, чтобы создать запоминающиеся, в меру гротескные образы, то от квартета главных действующих лиц ожидаешь все же большей тонкости.

В результате пока возникает ощущение концертного исполнения. Зрелище не теряет увлекательности и смотрится с интересом главным образом благодаря вышеупомянутой “самоигральности” комедии, с ее головокругительным сюжетом и блестящими диалогами.

Возможно, спектаклю необходимо “настояться”, “прокачаться” на публике, чтобы образы обрели многомерность, глубину и подлинное очарование нелепых, но полных жизни и своеобразия героев.

Ильдар Сафуанов

Санкт-Петербург

Человек. Комната. Дерево

“Тень дерева” Е. Нарши в Театре им. Ленсовета

Как гласит народная мудрость, человеческая душа — потемки. И с этим трудно поспорить. Но можно прибавить к сказанному, что женская душа — темный лес с буреломами, цветочными полянами и непролазными чащами. Одним словом, черт знает что такое.

Об этом поставила свой новый спектакль “Тень дерева” Мария Романова — режиссер, привыкший работать с современной драматургией и предпочитающая грубому мужскому слогу плавный женский нарратив. На этот раз материалом для постановки послужила одноименная пьеса Екатерины Нарши.

“Тень дерева” — история в шести рисунках, рассказывающая о Человеке (по всем приметам, женщине) в комнате. Ее героиня, обозначенная в тексте как Человек, старательно не выходит на улицу, поскольку повсюду ей мерещатся “маленькие голенькие зулусы”, которых некому обогреть. В глаза смотреть им стыдно, а взять с собой невозможно, иначе через несколько лет ее уютная комната превратится в Таджикистан. Многогрудная жизнь Человека, состоящая из такого рода переживаний, усугубляется неурядицами на личном фронте. Ведь она, как и многие женщины, любит одного, а получает предложение от другого человека, причем по несколько раз на дню. Отчего, даже такая,

казалось бы, приятная процедура превращается в пытку. Единственная радость для нее — дерево, растущее напротив. Именно с ним она делит “отдельное ото всех солнце, ветер и кислород”. Благодаря его тени мысленно переносится в Венецию, пустыню Гоби, субтропики и Антарктиду. И ровно в тот момент, когда дерево срубают, а любимый отказывается перевезти ее в свою комнату с таким же деревом по соседству, героиня выбрасывается из окна. Конечно, по истечении нескольких дней он, узнав о случившемся, приходит в комнату и тоже собирается шагнуть вниз, но в самый последний момент слышит телефонный звонок и спрыгивает с подоконника. В трубке, разумеется, шелестят листья.

Печальную историю в шести рисунках Мария Романова решила ретроспективно, миновав смерть и покаяние. Вместо этого в первой сцене режиссером была пущена видеопроекция с концерта Муслима Магомаева. И пока известный советский исполнитель

пел “Мелодию”, со второго этажа металлической конструкции по одному спускались будущие герои спектакля — люди семидесятых. Поправляя одежду, устанавливая аппаратуру, актеры готовились к своему собственному концерту.

Нелюбимый человек (Александр Новиков) устало и почти отчаявшись рассказывал о шторах, которые надо бы повесить. Лишь через несколько минут становилось понятно, что истинной причиной раздражения становилось желание присвоить себе любимого человека, буквально задушить его в своих объятиях. Не случайно одной из кульминационных сцен спектакля становится драка потенциальных молодоженов. Немолодой Отелло хватается за шею свою Дездемону и в очередной раз в самых нежных предложениях признается ей в любви, утверждая, что жить без нее не может. И судя по накалу страстей, ясно, что до старости эта пара точно не доживет: задушит друг друга где-то на середине пути.

В диалог с ним вступал любимый (Роман Кочержевский), не меньший эгоист, чем первый. Привлекательный молодой парень клянется любимой в своих чувствах, но все время поглядывает на часы, понимая, что романтика романтикой, а работа не ждет. Его отношения с Человеком решены в постановке достаточно условно. То он приходит в начале спектакля в комнату, задумчиво смотрит по сторонам, ищет любимую, но не может никак отыскать. То, стараясь вызвать ревность, исполняет страстный танец с миловидной журналисткой, по стечению обстоятельств оказавшейся с ним на одной площадке. То, почти в финале, прибегает к героине с бутылкой питьевой воды, чтобы успокоить взбудораженную женщину.

Схожая приблизительность прослеживается в образе журналистки (Марина Мокшина-Бычковская), которая прохаживается по площадке, произносит монолог капризной Мальвины, якобы потерявшей смысл жизни, и еще время от времени теревит изящные пальчики, спрятанные в шелковые перчатки. Можно сказать, что на этом ее история заканчивается. Нет, конечно, режиссер добавляет к ней пару зловещих нот. Ведь именно она, словно назойливая муха, врывается в жизнь

Человека, жужжит у него под ухом и в результате забирает самое дорогое — дерево, просто-напросто срубает его, согласно санитарным нормам. Но глядя на прекрасное и совершенно безобидное лицо журналистки, с трудом верится, что такая может кого-то обидеть. Украсить собой эпизод — вероятно, чтобы разбавить мужскую компанию — может быть, ну уж точно не убить и не довести до суицида.

Другое дело — Человек в комнате (Ольга Муравицкая). Уставшая и немного расщипавшая от непрошенных гостей, она долго и внимательно выжидает своего часа. Вот она появляется в проходе, тихо присаживается на край чемодана, вслушивается в слова, внимательно наблюдает из-под черных очков за всем происходящим. Ей — женщине и законному обитателю этой комнаты — давно все надоело. Оценив мужские признания, она просто и немножко нервно говорит, подвешивая к предполагаемой петле стеклянную бутылку, о главном: о себе и долгом-долгом одиночестве, к которому вполне можно было бы привыкнуть. Потом, размазав по лицу помаду, взъерошив волосы и вывернув все — от чулок до платьев — наизнанку, убедительно и твердо просит оставить ее в покое, не трогать. “Вот так взять и написать на лбу, на шее, на локтях — “мое”, чтобы никто не приближался”. Она устала, почти что превратилась в тень — прекрасную черную тень на мягком оранжевом фоне. Ее движения плавны, мысли ясны, а поступки отдаленно напоминают действие африканского шамана, таинственные и завораживающие. Она женщина. Прекрасная сильная женщина на белом бумажном фоне. И благодаря ей оживает не только бумага. Оживают деревья, слова, драматургические конструкции и режиссерские ходы. И становится хорошо. Просто и хорошо, как по мановению волшебной палочки. И уже не так важен затянутый сюжет, не смущают костюмы из семидесятых, не сбивают с толку музыкальные номера. Ты просто растворяешься в Человеке и слушаешь... слушаешь его историю.

Мария Сизова

Мастерская

Максим Курочкин: “С каждой пьесой связываю надежды на изменение судьбы”

Беседу ведет Светлана Новикова

Максим Курочкин уже давно известен и уважаем, он крепкий профи, участвовал во многих фестивалях, получил “Антибукера” за “поиск новых путей в драматургии”. Его пьесы ставят, издают отдельными книгами. В главных ролях у него засветились Олег Меньшиков и Анастасия Вертинская. Есть игровой видеофильм “Водка, е...ля, телевизор” (2004), где Курочкин — автор, режиссер и продюсер. Думаю, в особом представлении он не нуждается.

Пьесы Максима Курочкина, опубликованные, поставленные или только написанные почти за двадцать лет (в хронологическом порядке): “Аскольдов Дир”, «“Истребитель класса “Медея”», «Право капитана “Карпачи”», “Девять легких старушек”, “Opus mixtum. Смешанная кладка”, “Стальова Воля”, “Баблю побеждает зло”, “Глаз” (в коллективном проекте “Москва — открытый город”), “Имаго” (по “Пигмалиону” Б. Шоу), “Кухня”, “В зрачке”, “Трансфер”(“Цуриков”)², “Выключатель”, “Про сюжетчицу Милу и ее резервную неактивированную копию”³, “Лунопат”, “Небо”, “Титий Безупречный”⁴, “Класс Бенито Бончева”⁵, “Травоядные” и др.

Начинаю как всегда с биографии. Открыла Интернет и читаю: “Максим Курочкин по прозвищу Макс Бешеный, российский и украинский бизнесмен, политический деятель” и прочая, и прочая... “В 2007-м, в возрасте 37 лет, был застрелен в здании суда”. Слава богу, наш Максим Курочкин не криминальный авторитет, приватизировавший крупнейший московский рынок “Лужники”. Драматурги живут скромнее, но дольше. Работа у них не такая опасная. Так уж совпало: оба Курочкина — ровесники, и наш Максим тоже приехал из Киева в Москву. На этом сходство кончается, и больше про Макса Бешеного ни слова.

Получив в Киевском университете диплом историка, наш герой приехал в Литературный институт. И быстро влился в когорту активных “любимовцев”. Это был очень правильный шаг — начинающего автора сразу заметили. До сих пор помню блестящие читки его первых опусов: «“Истребитель класса “Медея”», “Девять легких старушек” — парадоксальность сюжета, острый глаз, точеный диалог. Не могу понять, почему “Истребитель...”, настоящий шедевр, актуальный, острый, с захватывающей фабулой, так мало ставили. Забыв всякую осторожность, начинаю разговор с этого — и Максим вскипает.

— Не хочу говорить об этом. Не хочу! Мне плевать уже на “Истребитель”! Давайте говорить о других текстах, честное слово, что произошло, то произошло.

— Театры боялись нового — языка, авторского имени?

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

² Там же, № 2, 2003 г.

³ № 1, 2007 г.

⁴ Там же.

⁵ № 1, 2009 г.

⁶ № 1, 2011 г.

— Да разве один я? Посмотрите, сколько людей писали пьесы, которые не были никому нужны! Не поставлены толком лучшие вещи Греминой, Угарова, Михайловой, многих других прекрасных авторов. Что говорить о моих ровесниках?! Не существовало даже системы для попадания наших пьес на сцену! Вы сами, Света, сколько сил вложили, чтобы театр обратил внимание на “неудобные” голоса. У меня, наверно, реакция истерическая, потому что больно. Но это нормально — я ведь тоже с каждой пьесой связываю надежды на изменение судьбы.

— **Тогда почему в последние годы появилось так много людей, пишущих пьесы? Ведь этот вид творчества в литературе из самых сложных, а прокормиться им нельзя даже успешному театральному автору.**

— Других достойных занятий не осталось. Только драматург живет по-настоящему. Рискует ежедневно, постоянный стресс испытывает, никого не эксплуатирует, не унижает, не убивает, а самого его обидеть трудно.

— **Разве что плохим спектаклем по его пьесе.**

— Ну, не обидеть — плохие актеры и режиссеры могут драматурга огорчить. Но их самих жалко. Они же стараются в меру сил. Драматург может выиграть! Я еще не выигрывал, наверно, по-настоящему. Но все еще могу. И надеюсь на это. А люди других профессий обречены жить без надежды.

— **Как, когда ты понял, что ты писатель? Что знаешь о мире что-то, чего не знают другие, и ты должен об этом им сказать?**

— Мне лет в двадцать удалось стихотворение написать, которое меня самого удивило. А меня удивить почти невозможно — совсем ничему не удивляюсь. Тогда и заподозрил что-то такое. Никакого специального человеческого или писательского знания у меня нет. Мне просто обидно очень за тех людей, которые могли что-то сказать и промолчали. Пусть у меня не получится. Но попытаться я должен.

— **Что главное в твоей жизни?**

— Правильно распорядиться своим необычным везением. Родился в лучшем месте, в правильное время, увидел много интересного, встретил хороших людей. Теперь все это надо как-то защитить. И чтобы еще кому-то от этого стало лучше. Если бы это сказал кто-нибудь другой, меня бы стошнило. Но от собственного инфантилизма почему-то блевать не тянет.

— **В традиционной драме фабула предполагает смену событий, через них — развитие характеров, и это формирует сюжет. У тебя есть пьесы, где сюжет строится необычным способом. Например, в пьесе “Религиозно мотивированный прагматизм” есть только диалоги, сюжет развивается через столкновение идей.**

— В основе диалога лежит идея-импульс. Импульсом может стать открывшееся непривычное словосочетание. На мой вкус, это вполне полноценное событие. Я не готов отказывать таким событиям в праве на существование из-за того, что они не видны постороннему наблюдателю. Тогда надо признавать правильными только полостные операции, а лапароскопию (хирургическое вмешательство через малые отверстия) запретить. А вот как внутреннее событие сделать наглядным и значимым — другой вопрос, не всегда это удастся изящно, нужно каждый раз искать новый способ.

— **Но ты пользуешься и хорошо придуманной фабулой.**

— Мне порой кажется, что современные общепринятые взгляды на драму — это какая-то афера. Чудовищная финансовая пирамида с разветвленной сетью агентов. Хорошая история это не так важно, как принято думать. Важнее, что история делает с человеком, как она его меняет. Если учитывать этот критерий, большинство пьес окажется на свалке. Уверен, мы еще дождемся Нюрнбергского процесса, где на скамье подсудимых окажутся авторы учебников по технике сочинения пьес и сценариев. Будут судить сценарных гуру и их лучших учеников за непроснувшиеся поколения, за миллиарды эмоциональных человеческих обрубков.

— **Утверждение, что в мировой литературе всего ...дцать сюжетов и не грех ими пользоваться, тебе не по душе?**

— Вера в базовый набор сюжетных схем и приемов — признак тревожный. Сразу хочется

человека, который этой религиозной идеей увлекается, расспросить о детстве, пожалеть. Я не хочу сказать, что “правильное” использование элементов драмы не работает. Еще как работает! Но это же стыдно! Это отказ от чуда. Мне интересен автор, который побеждает неправильно. Больше того, только такой и интересен. К сожалению, я сам не соответствую собственным критериям: уже опытный, с приемчиками, оброс детьми и потребностями, готов для крупного товарного производства. Спасает только, что упрямый, как баран: еще глупое напишу поперек обстоятельств.

— **И хорошо бы! Лучше, чем писать по классическим сюжетам. Хотя получить такой заказ — это сегодня признание “маститости” автора.**

— Если скажу, что в детстве мечтал переписать Бернарда Шоу, будет неправда. Если попытаюсь рассказать, какой отличный вид открывается, если карликом забраться на лысину Вольтеру — будет звучать, как оправдание. Все, наверное, проще: серьезного спроса на оригинальные пьесы в обществе нет. И постановки по переосмысленной классике — мост для сомневающийся. В царство новой драмы. Мост немного печальный, но крепкий и необходимый.

— **У тебя есть такой персонаж в “Лунопате” — литератор Чижевский. Он говорит: “Писатель — это человек, который во что-то верит. У него есть какой-то принцип, убеждения. Я не писатель... у меня нет внутренние непротиворечивых убеждений”. Он говорит, что может назвать художественное решение и неплохим, и совершенно беспомощным, и выдающимся, поскольку в состоянии обосновать и то, и это. И под каждый выбор найти аргументы. Это убивает Чижевского. Я понимаю, что Чижевский — твое поедание самого себя. Можешь ли сказать: через что ты прошел и к какому способу примирить себя с собой пришел? Или не пришел?**

— Да какое “примирить”! Примирением и не пахнет. Может, есть более трезвое ощущение своих возможностей. Но решетку еще периодически проверяю на прочность. Мечта о выходе за рамки очевидных умений жива.

— **“Лунопата” кто-нибудь ставил?**

— Ульяна Шилкина делала интересную читку в “Театре.doc”. Еще Андрей Гогун поставил в Питере, в “ОН.Театре” у Милены Авимской. Эта пьеса важна для меня. Но большой судьбы у нее нет. Мог бы быть даже фильм неплохой. Когда-нибудь будет, наверное. Но уже в свое время не попадет.

— **У тебя бывает порыв самому себя поставить? Как Угаров.**

— Может, и бывает, но я не психолог, не смогу закрепить эффект в театре. Миша Угаров работает с актерами как с пациентами: мудро. А я не умею так. Вот в кино все иначе: нужно любыми средствами добиться нужной реакции, но всего один раз, и я хочу попробовать свои режиссерские силы именно в кино.

— **Ты уже выбрал, на чем?**

— “Про сюжетчицу Милу и ее резервную неактивированную копию”. Пьеса уже пожившая, но она удобна для проверки своих сил.

— **Что тебе интересно в нынешней драматургии?**

— Все, что я не могу просчитать. Любой опасный текст.

— **Опасность для тебя синоним неожиданности?**

— Да. Жизнь вообще — синоним неожиданности.

— **Ты в Москве почти двадцать лет. Изменился театральный вектор?**

— Да. Нам в принципе отказывали в праве на существование. Такие тексты в середине девяностых не могли быть поставленными. А потом были маленькие, но важные революции. Смелость Владимира Мирзоева, смелость других режиссеров привела к тому, что театры захотели разбираться в наших текстах.

— **Ты работал в технике вербатим. Что это дало тебе как драматургу, как человеку?**

— Это очень важный опыт! Помог отказаться от иллюзий... от конструкций. Я в принципе плохо умею слышать. Мы с Сандриком Родионовым были первыми, кто сделал интервью по этой технологии. Помню, как мы с ним вышли на улицу после семинара Стивена Долдри и прямо у двери СТД взяли первое интервью у реального человека — бомжа. Это было дико

травматично, но важно для нас. После этого ты уже не можешь писать гладкописью и вообще жить так, как жил до этого. Я плохо умею говорить с людьми. Я зажимаюсь — боюсь с ними говорить.

— А со мной?

— Вы союзник, я вас не боюсь.

— **Я твой восхищенный читатель. Ты как автор мне важен и интересен. Часто непонятен. Пишешь сложно, мне иногда кажется, что ты не до конца знаешь, что хочешь сказать.**

— Я ведь дурак. Был бы умнее — точнее бы высказывался. Сейчас я страдаю этим меньше.

— **Ты как-то признался, что у тебя есть писательский “неприкосновенный запас” жизненных впечатлений, который ты не хочешь пока использовать, оставляешь, как НЗ, на потом. Ты действительно боишься, что твои впечатления иссякнут? Ведь этот запас пополняется всю жизнь. Разве что острота впечатлений уже не та.**

— Потихоньку уже начинаю “распечатывать” запасы. Впечатления первых 30 лет — самые важные. Нужно их правильно обработать, чтобы иметь право накапливать новые. Сейчас этим и занимаюсь. Правда, столкнулся с тем, что режиссеры и артисты требуют прилагать словарь к текстам. Уже не только Саманту Смит забыли, уже надо объяснять, что такое “скринсейвер”.

— **Я наткнулась в Интернете на одного-единственного твоего недоброжелателя: “Курочкин спекулирует на исторических сюжетах: сюжет придумывать не надо, герои тоже уже есть”. Я абсолютно не согласна с ним, поскольку ты выворачиваешь факты по-своему, сплетаешь из них совершенно новый узор. Расскажи, почему тебя привлекают исторические темы. Мне кажется, с историческим сюжетом труднее, меньше свободы: тебе могут указать на отход от реальности, скажут: не так в учебниках написано!**

— Дорогая Света, вы устроили мне адскую муку. Вы придумали вопросы, на которые отвечать можно бесконечно, пробиваясь к точности и смыслу. Я как раз понимаю исторический антураж как способ получить большую свободу. На самом деле я хочу написать по-настоящему историческую пьесу. Без фантастики и чудачеств. Но это требует серьезной подготовки и другой организации труда.

— **У тебя есть излюбленные темы. Одна из них — тема памяти и забвения. Тебе никогда не хотелось устроить человеческую память наподобие компьютерной: добавить еще один диск или, наоборот, стереть?**

— Нет, стирать ничего не хочу, но раньше не отказался бы от такой возможности. Я все детство наблюдал за моим дедушкой, который часто нырял в прошлое и подолгу не всплывал на поверхность. Мне очень хотелось увидеть людей, с которыми он говорил, наглотаившись снотворного. Его сны были более значимой реальностью, чем пенсионерский быт. До того, как увлечься снами, дедушка был супердругом (для ровесников). Гением коммуникации. Его телефонная книжка была огромной, в дни праздников он отправлял тонны открыток. И эта большая яркая реальность исчезла. Я не могу об этом не думать. Сейчас из-за этих воспоминаний не могу нормально жить в Сети. Какой-то блок стоит на ведение собственного блога. Читаю друзей, радуюсь их радостям и печалюсь с ними. Но комментировать и писать не могу. Простите, друзья! Во всем виноват дедушка.

— **Чье мнение для тебя важно? Сильно ли ты зависишь от того, выругают или похвалят тебя?**

— От нескольких умных людей очень-очень завишу. От остальных — уже просто из физкультурно-гигиенических соображений. Чтобы не отрываться от реальности. Ругают и хвалят точно единицы. А когда упражняется дурак — никакой радости.

— **Как ты себе представляешь свою жизнь лет через двадцать?**

— Перестану жалеть бездарных, похудею, стану морщинистым и злым, куплю красивый пиджак.

Марат Гацалов: “Современный человек растерян”

Беседу ведет Полина Богданова

Марат Гацалов учился на актерском курсе Иосифа Райхельгауза во ВГИКе, работал актером в “Школе современной пьесы”. Затем окончил режиссерский курс Сергея Арцибашева и Юрия Йоффе в РАТИ (ГИТИС). С 2010 года главный режиссер Прокопьевского драматического театра.

Режиссерские работы: “Жизнь удалась” П. Пряжко, “Приход тела” В. и О. Пресняковых, “Хлам” М. Дурненкова (все — Центр драматургии и режиссуры), “Экспонаты” В. Дурненкова (Прокопьевский драмтеатр), “Август: графство Осейдж” Т. Леттса (новосибирский “Глобус”).

Член Художественного совета Центра драматургии и режиссуры имени Алексея Казанцева и Михаила Рощина.

Призы и награды: “Золотая маска” 2010 года (специальная премия жюри драматического театра в номинации “Эксперимент” за спектакль “Жизнь удалась” (совместно с Михаилом Угаровым); “Приз критики” по итогам “Золотой маски” 2011 года за спектакль “Экспонаты” (Прокопьевский драматический театр).

В 2012 году Марат Гацалов стал художественным руководителем Русского драматического театра в Таллине.

— Как вы попали в Таллин, в этот театр?

— Я поставил в Таллине спектакль, за который получил местную национальную премию, после чего последовало предложение от Совета Русского театра возглавить его. Прежний директор отказалась со мной работать. Был назначен новый директор, и Министерство культуры учредило новый Совет.

— Русский театр в Таллине имеет свою историю, традиции, не будем сейчас уточнять, хорошие или плохие. Но во всяком случае, это уже давно сложившийся театральный организм, со своей публикой, со своей средой. Надо ли вам как новому художественному руководителю со всем этим считаться?

— Я полгода знакомился с городом и театром. И вот что могу сказать: если традиции внутри театра — это нормально. Но они не должны ползти на сцену. Я все-таки думаю, что приглашен не для того, чтобы обслуживать запросы, к которым все привыкли. Мне кажется, я вообще этим не должен заниматься. Я буду создавать новую жизнь театра. И если эта жизнь будет интересна публике, это будет прекрасно. С публикой нужно выстраивать диалог. Надо с ней общаться. Надо знакомить публику с новыми тенденциями. В рамках этой затеи и существует у нас проект театральной критики. В рамках этого проекта у зрителя будет возможность познакомиться с какими-то аналитическими материалами. Может быть, через этот проект люди смогут что-то понять про театр, может, им станет интересно. Во всяком случае, идти на компромисс с запросами публики неправильно. Надо честно заниматься своим делом.

— В Таллине только один русский театр. Но русская публика вряд ли представляет собой какую-то однородную среду. То есть я хочу сказать, что русский зритель в столице Эстонии имеет множество запросов и интересов. На какие именно вы стали бы ориентироваться?

— Я не один буду тут ставить. Другие режиссеры тоже привлекаются и будут привлекаться к постановкам. При этом важно сохранить тонкий баланс между тем, что, с одной стороны, репертуар получится разноплановым, с другой — театр должен иметь собственное лицо. Это для меня непростая задача. В театре будет и классика, и современная драматургия. Ре-

жиссеры могут использовать разные инструменты, чтобы создать тонкий мир спектакля. Вопрос в том, чтобы не халтурить. Хочется делать честные работы. Я об этом и говорю с режиссерами. Это не театр на отшибе, в котором можно работать спустя рукава.

— **У вас за плечами биография постановщика современной пьесы. Нужно уточнить: лучшей и сложнейшей современной пьесы — П. Пряжко, братья Дурненковы и т. д. Вы здесь предполагаете заниматься подобными пьесами?**

— Да. Театр всегда должен быть современным. Понятие традиционной постановки — это печальное понятие. По-моему, это равно неталантливой постановке. Я не могу назвать постановку П. Фоменко “Волки и овцы” традиционной. Хотя по внешним признакам можно сказать: да, она сделана традиционно. И все-таки не совсем. Я пока как режиссер не нахожу соприкосновений с классикой (но это, думаю, пройдет.). Но как руководитель театра я понимаю, что классика нужна. У нас в театре уже выпустили “Антигону” Софокла, Ануя и Брехта. Это классический материал, к которому режиссеры обращались в разные времена. Один из наших режиссеров проводит свое собственное исследование этой истории.

— **Что вас собственно так напрягает в классике?**

— К сожалению, чаще всего сейчас происходит очень примитивное ее осовременивание. Это в основном за счет таких средств, как сценография, костюмы. А также за счет смысловых соответствий, попадания в болевые точки современности. В таком виде классика как будто выглядит актуальной. Такой подход мне совсем не интересен. Мне кажется, что если режиссер берет классику, то каждый раз нужно выдумать собственный закон, по которому должно проходить действие. К сожалению, множество постановок классики идет по определенной схеме. Другое дело, что есть исключения. Например, постановка “Чайки” Ю. Бутусова в “Сатириконе”. Режиссер, взяв в руки классический текст, делает собственное высказывание, и пьеса — лишь часть его личностного высказывания. И тогда я понимаю, почему он это делает. Потому что он использует пьесу всего лишь как инструмент “крика”. По-другому это не назовешь. Это удивительная работа, большой и важный спектакль. Есть другой подход, когда берется классический текст как основа для разработки определенной технологии. В этом случае режиссер не существует на территории некоего высказывания. Ему театр интересен как некая природа. Он занимается лабораторной исследовательской работой, для которой и зритель не нужен. Но благодаря таким исследованиям, будь то исследования Васильева, Готовского, Люпы, мы много узнаем о самой природе театра и о природе игры. Я всегда пытаюсь с режиссером поговорить именно на эти темы. Почему он это делает? Если это иллюстрация, то мне это неинтересно.

— **Когда вы ставите современную пьесу, вы же пытаетесь ее понять, чтобы затем воспроизвести? Что вы сделали с Михаилом Угаровым в постановке пьесы Пряжко “Жизнь удалась”? Тут был угадан автор. Трудный автор. Он почти ни у кого не получается. Там почти ничего не значат слова. Там надо внутри найти действие. Понять героев. Что с ними происходит? Ведь правда?**

— На самом деле я не знаю, что такое угадать автора. Я не могу это комментировать. Нам в этой работе были важны технологические моменты. Очень непростые для драматических артистов. Там достаточно многослойная структура. Есть текст. Есть артисты, которые играют этот текст. И нам, чтобы сделать эту работу, надо было придумать дополнительную пьесу. Поверх той, которая существует. Потому что спектакль сделан в жанре читки. И есть еще пьеса, которую артисты разыгрывают между собой. Пьеса, которая существует между артистами. А есть еще артист как человек. Взаимодействие между тремя этими “этажами” и было интересно. Это была крайне сложная работа для артистов, которые привыкли прятаться за персонажей. А здесь нужно было выходить в открытую, и взаимодействие между артистами было очень непростое. Понимаете, и эта многослойная история была крайне сложна для нас. Это тот самый пример, когда меня не интересовало никакое высказывание. Меня интересовала природа взаимодействия структур.

— **Интересно. А что это за структуры такие? Это игровой театр, остранение? Как это называть?**

— Не могу точно назвать. Есть элементы и игрового театра, и остранения. Для меня

именно этот момент был крайне интересен в этом материале. Сама пьеса своей структурой спровоцировала на подобное решение. Потому что, когда мы пытались на репетициях сыграть драматическую историю, она вся рассыпалась. Потому что она устроена немножко по-другому, не как театральная пьеса. Интересно было разработать эту непростую структуру. Долго ничего не получалось. До конца мы так и не добились того результата, которого хотели. Несмотря на все усилия.

— **Поразительно, но спектакль производит такое впечатление, что вы угадали эту пьесу, вскрыли ее. Хотя вообще жанр читки у меня лично вызывает некоторые сомнения. Слишком часто этот жанр эксплуатируется. И читка уже заменила собой нормальный драматический спектакль. Читка — это, хотите вы или нет, просто эскиз спектакля, набросок. Это некий фастфуд.**

— Читки проводят в основном на фестивалях, чтобы познакомить с пьесой. Но я пьесу лучше читаю, а на читку не пойду. Другое дело, что есть режиссеры, которые используют это из спектакля в спектакль как некий ход. Тут надо про каждую ситуацию говорить отдельно. Нельзя обобщать и сказать, что это все фастфуд. Это не так. Просто многие современные тексты ставят очень сложные задачи перед режиссером. И режиссер, который воспитан в традиционном подходе — разработка предлагаемых обстоятельств, событийного ряда, — не может применить эти инструменты к современному тексту. Некоторые современные пьесы тем и прекрасны, что они провоцируют режиссера на создание оригинального закона. Оригинального жанра. И в этом их большой плюс. Эти пьесы являются провокаторами. А то, что появляется много спектаклей такого жанра, так часто это режиссерская беспомощность. Режиссеры зачастую прикрываются читкой. Но есть режиссеры, которые, используя такие средства, делают серьезные работы. Например, Дмитрий Волкострелов. Это режиссер, у которого все не случайно. И в каждой работе — оригинальный подход.

— **Он ученик Додина, так? А Додин — это как раз традиционный классический подход: событийный ряд, предлагаемые обстоятельства. Сейчас, как вы говорите, уже так не работает новая режиссура?**

— Конечно работает, девяносто процентов так работают.

— **Вы говорите, что новые пьесы не поддаются такому прочтению.**

— Не все. Многие поддаются. Многие написаны в классической драматической структуре и поддаются классическому разбору. Например, американскую пьесу “Август: графство Осейдж” Т. Леттса без этого подхода сложно сделать. Просто хочется попробовать сходить в другую сторону. Возможно, ошибиться, но все равно попробовать. Спровоцировать экспериментальную смелость, это необходимо. Должны быть пространства, где это можно осуществить.

— **Например, какие пространства?**

— Своего рода культурный котел. Гигантская котельная начала века. Это не бутафория, не декорация, а живая ткань. Она тоталитарна. Нужно это пространство почувствовать, и в нем что-то должно возникнуть. Пьеса, а может, просто какие-то образы, из которых вырастет спектакль. Это очень интересно для меня.

— **Здесь, в Таллине, есть такое пространство?**

— Да, именно здесь. Это на берегу моря рядом со старым городом. Нетронутое пространство с громадными котлами размером с пятиэтажный дом. Высота потолка тридцать-сорок метров. Гигантская труба. Меня вдохновляет само место. Мне интересно что-нибудь там сделать. Там планируется обустроить мощную культурную зону, где будут различные студии. Где соединятся разные направления.

— **Кого из современных авторов вы хотите включить в репертуар?**

— Сложно сказать, будет ли здесь интересен тот или иной драматург. А мне лично близки такие авторы как Павел Пряжко, Максим Курочкин, братья Дурненковы, Ярослава Пулинович, Андрей Стадников. Эти ребята занимаются любопытными вещами. И создают сложные тексты. Вот Курочкин, к примеру, он ставит очень сложные задачи. Никто не знает, как подобраться. Непростая судьба у драматурга. Он бескомпромиссен, он с театром не заигрывает. Ждет своего режиссера. В этом смысле материал Дурненковых, Пресняковых, Пулино-

вич проще, эти авторы чаще встречают близких себе режиссеров.

— **Называя имена драматургов, которые вам нравятся, вы ничего не сказали об уральской школе.**

— Сигарев — потрясающий драматург. Олег Павлович Табаков считает его новым Вампиловым. Ярослав Пулинович я называл, она из Екатеринбурга.

— **А Юрий Клавдиев вам нравится?**

— Он драматург, несомненно, интересный. Просто очень экстремальный. Его пьесы равны ему самому. Сама его жизнь на улицах города Тольятти в 90-е годы — тоже своего рода пьеса. Но это не совсем моя территория.

— **Вам ближе все-таки Пряжко?**

— Это один из самых сложных для режиссера авторов. Павел очень глубоко и тонко чувствует драматичность современного пространства. И сам перед собой ставит сложные задачи. Он себе жизнь не упрощает. Он от пьесы к пьесе словно ведет дискуссию на тему “что такое драматургия и какой она должна быть”. Мы знаем, что есть закон трех единств. По сути, очень много драматургов существуют именно в этом законе. Среди них много американских авторов. Многие и в России так пишут. То, что произошло в XX веке с драмой, они словно бы не учитывают. А Пряжко учитывает. Хотя его пьеса “Жизнь удалась” очень легко разбирается. Анжела говорит: “Ты чё, папе собираешься звонить, ты чё, дура, что ли?” Можно в этот текст ничего не вкладывать. А мы пытались понять, почему это произносится, даже такая мелочь. Мы весь событийный ряд построили. На этом уровне разбор был сто-процентный. Просто если актер не понимает, что происходит в тексте, о чем он будет рассказывать? Он же должен понимать все подтексты. Есть другой подход — выстраивать по законам музыкального произведения, потому что музыка там тоже есть. И это надо учитывать. В общем, в этой пьесе огромное количество сложных задач, от которых начинает крыша ехать. Горизонтальный текст на самом деле не является горизонтальным. У Пряжко очень часто это бывает: горизонтальная с виду история на самом деле не горизонтальна.

— **Эту негоризонтальную историю возможно сыграть психологически или тут уже этого не хватает?**

— Не хватает этого психологизма. Паша все-таки уходит на территорию игрового театра. Если его пьесы играть в жанре реализма, это будет отвратительно. С одной стороны, пьесы Пряжко существуют в ситуации сегодняшнего дня и социальных проблем. А с другой — автор выводит эту историю на территорию тонкого интуитивного мира. Некогого метафизического пространства. У него люди как какие-то молекулы. У меня ощущение, что эти люди практически находятся в некоей невесомости. Пьеса пропитана одиночеством человечества. Может это высокие слова, но ощущение именно такое, что они находятся в бескрайнем метафизическом пространстве, брошенные, одинокие и несчастные. Тебя начинает провоцировать именно эта сложная задача — выйти в это огромное пространство. Мы и пытались это сделать — выйти из бытовой ситуации в пространство, которое не поддается объяснению.

— **Как-то у одного критика прозвучало определение этих героев как “одноклеточных”. Дескать, хватит про одноклеточных! Надоело! А мне кажется, что эти герои — такие же духовные особи, как и мы с вами, несмотря на то, что они разговаривают матом и трахаются прямо на улице. Мы это поняли еще на примере героев Петрушевской, которые, на первый взгляд, тоже были примитивны, но только на первый взгляд. А по сути, они переживали настоящие человеческие драмы.**

— Мне кажется, что современная драма серьезно и с большим вниманием вглядывается в современного человека.

— **Точно так же в свое время говорили и про Розова. Каков сейчас современный человек? Как вы думаете?**

— Современный человек, мне кажется, растерян. Потому что мало кто понимает сейчас, как жить. В этого растерянного человека, потерявшего ориентиры, и вглядывается современная драматургия.

Лица

Мария Сизова

Метаморфозы Вячеслава Дурненкова

С 2001 года Дурненков-старший стал постоянным гостем и участником фестивалей современной драматургии “Майские чтения”, “Любимовка”, “Новая драма”, “Евразия”, “Свободный театр”, а также театрального форума “Балтийский дом”, “Документальный театр в Ленинских Горах”, “Сибальтера”, семинара в Ясной Поляне и семинара СТД в Тарусе. Его пьесы были поставлены в тольяттинском театральном центре “Голосова, 20” (“Голубой вагон”, “Последняя репетиция”), театре-студии “Вариант” (“Mutter”), театре-студии Алексея Левинского “Театр” (спектакль “Застольный период”, куда вошел “Голубой вагон”), Воронежским камерным театром (спектакль “Две маленькие пьесы” Михаила Бычкова, куда вошла пьеса “В черном-черном городе”), Театре им. Ермоловой (“Хозяйка анкеты”, режиссер Алексей Левинский), новосибирском театре “Глобус” (“Mutter”, режиссер Елена Невежина), московской “Практике” (“Три действия по четырем картинам”, режиссер Михаил Угаров), Омской драме (“Экспонаты”, режиссер Дмитрий Егоров) и Проктопьевском драматическом театре (“Экспонаты”, режиссер Марат Гацалов).

Вячеслав Дурненков родился в 1973 году в городе Почеп Брянской области. С 1992-го по 1996-й учился на историческом факультете Запорожского государственного университета. В 1994 году переехал в Тольятти. По словам драматурга, осознанно заниматься литературой начал с 90-х, вступив в литературную группу “Олимпийские игры” (г. Тольятти). Там он написал цикл детских антиалкогольных стихов “Папа, не пей!” и ряд рассказов.

Театральная история Вячеслава, как и большинства тольяттинцев, связана с именем Вадима Леванова. “Пьесы, написанные в стол, через домашние чтения, через третьи руки попали к Вадику, а он переслал их в Москву. Произведения Вячеслава нашли в столице одобрение, после чего последовало приглашение на фестиваль “Новая драма” 2000 года. А затем, когда появилась необходимость, т. е. надо было писать пьесу на заданную тему, Вячеслав привлек к работе и меня. Так та наша первая совместная вещь, на удивление, получилась, и уже на фестиваль “Балтийский дом” в 2001 году я поехал как соавтор этой пьесы. Первые успехи повлекли за собой другие. И пошло-поехало”¹, — рассказывает Михаил, младший брат Вячеслава.

Появление Вячеслава Дурненкова на “Новой драме” было связано с литературной мистификацией. В предисловии к сборнику пьес Вячеслава и Михаила Дурненковых “Культурный слой” Михаил Угаров признается, что долго сомневался в реальном существовании драматургов: “В литературе есть шекспировский вопрос (кто писал пьесы под именем Шекспира). Есть гомеровский вопрос, а у

меня вот — дурненковский”. Подобные сомнения возникли не случайно. Около года Вячеслав не мог приехать на фестиваль и только присылал тексты. “Я помню, сидели мы на берегу Клязьмы, жгли костер и читали пьесу под названием “Пупочек” (2000 год). Восхищались, конечно, смеялись, но при этом с подозрением смотрели друг другу в глаза — всем было ясно, что никакого Дурненкова на самом деле нет. <...> Значит, литературная мистификация. <...> Потом вдруг Дурненков материализовался. <...> Прошел год, и вдруг материализовался брат Вячеслава Дурненкова — Михаил. И тоже с пьесой”². Драматургическая легенда 2000 года превратилась в литературный союз, просуществовавший около пяти лет, с 2001 по 2006 год. И помимо кровных уз, объединявших братьев, еще одним важным фактором, определившим черты поэтики каждого драматурга, стала работа в студии Вадима Леванова. Театральный центр “Голосова, 20”, фестиваль “Майские чтения” и возникающие с определенной периодичностью в Тольятти и Москве читки поменяли привычную драматургическую структуру. Теперь пьеса, во многом лишенная привычных родовых черт, предназначалась по большей части для чтения, нежели для постановок. Начавшееся еще в постмодернистском романе противостояние дискурсивных практик в начале 2000-х перекинулось на драматургию. Не случайно Марк Липовецкий в статье о братьях Дурненковых прослеживает определенное заимствование ими сорокинского метода. А как мы знаем, именно Владимир Сорокин в русской прозе одним из первых воплотил в

¹ Архив автора.

² Угаров М.Ю. Тайна братьев Дурненковых // Вячеслав и Михаил Дурненковы. Культурный слой. М., 2005. С. 6.

жизнь мысль о насильственном воздействии в советской и постсоветской литературе властного дискурса. Дословное его копирование (например, знаменитая финальная часть почти что производственного романа в “Тридцатой любви Марины”) разбивается по нарастающей бранными словами, призванными разрушить имеющуюся систему, чтобы расчистить дорогу новой.

Схожая история, возможно менее адресная, не так прямо обращенная к прошлому, прослеживается в текстах Вячеслава Дурненкова. Ведь если вспомнить короткую скетчевую зарисовку “Голубой вагон” (2000), где за общим “пьяным столом” сидят классики детской литературы Агния Барто, Корней Чуковский и Борис Заходер, то уже на уровне фабулы в ней прояснится ироничная ситуация снижения “икон” детского литературного Олимпа до уровня простых обывателей и одновременно с этим попытка “переселения” их в совершенно иную трансцендентную плоскость. Не случайно итогом затянувшейся беседы классиков о судьбах литературы становится фантастический провал писателей в древнее шумерское прошлое, проиллюстрированный стихотворением Чуковского “Краденое солнце”. После чего метафизический стиб о судьбах страны и детской литературы прерывается встречей с Владимиром Шаинским, спором и, наконец, традиционным застольным мордобитием. Печальные строфы “Голубого вагона” завершают, по сути, незавершенное произведение.

Что важного для будущей поэтической системы Вячеслава Дурненкова можно найти в этом тексте? Пожалуй, тот самый переход — стремительное переключение из сферы бытового в сферу фантастического, что, в общем-то, называлось в Древней Греции “богом из машины” и за что так сильно ругал Аристотель в своей “Поэтике” “неумелого” Еврипида. Мол, не может драматург привычными средствами, как талантливый Эсхил, разрешить действие, не распутывает самостоятельно гордиев узел сюжета, а рубит его на середине божественным мечом. Непорядок. По прошествии многих лет примерно за это же пеняют Дурненкову. Но так ли важна в современной драматургии плавность переходов и последовательность в изложении событий — вопрос открытый. И здесь главным советчиком, как и в случае с Еврипидом, станет время.

Пока же, в 2000—2008 годах, Вячеслав Дурненков продолжает писать пьесы и создает целый ряд программных произведений: “Хозяйка анкеты”, “Три действия по четырем

картинам”, “Mutter”, “Вычитание земли”, “Ручейник”.

Так, в пьесе “Три действия по четырем картинам” драматург осмыслил ранее найденные приемы. Пьеса начинается с предисловия автора, повествующего с определенной долей иронии о четырех картинах Андрея Павловича Брашинского, художника второй половины XIX века, “примыкавшего к передвижникам, но не ставшего таким известным, как его более ушлые коллеги”¹.

Вступление, больше напоминающее эпиграф, с одной стороны формально предваряет действие, с другой — служит установкой к способу дальнейшего разбора. Мы понимаем, что перед нами не пьеса в строгом виде, а набор жанровых картин, выстроенных в соответствии с хронологией и охватывающих три этапа жизни героя — драматургический текст для сборки.

Не случайно автор пишет: “Я долго мучился противоречием между изображением и непонятной энергетикой картин Брашинского, во мне росло какое-то непонятное беспокойство, которое уже начинало нешуточно усложнять мою жизнь. Известно, что если вас навязчиво преследует какая-нибудь мелодия, то нужно остановиться и громко ее пропеть. Поэтому, наверное, не следует принимать текст “Трех действий” как “пьесу в чистом виде”, просто для меня это самая естественная форма высказывания. Чур меня!”²

Беспокойство, вызванное чужим текстом, в частности картинами, и необходимость вступить в диалог с чужим произведением — это и есть постмодернистский жест, напрямую связанный с “Нулевой степенью письма” Р. Барта. По Барту, автор почувствовал “трансгисторический смысл” этого цикла и не успокоился, пока не совершил акт “чтения-письма”.

В начале то ли в реальности, то ли в дымке сна появляется мальчик Коля. Уже в середине первого действия молодой либерал Николай в компании друзей и единомышленников рассуждает о судьбах России (картина “Молодые спорщики”), сетует на упадок искусства, пытается написать собственный роман.

“**Николай** (*сам с собой*). Удивительное дело... Чистый лист. Абсолютно чистый... Как будто снег утром выпал... удивительное дело. А я вот сейчас возьму и напишу, напишу какую-нибудь глупость. Что-нибудь типа “утром они проснулись в слезах”, или нет, лучше так... “ей захотелось оглянуться, чтобы увидеть...” Нет, пусть будет чистым. Какое я имею право вторгаться на его территорию? Он

¹ Дурненков В.Е. Три действия по четырем картинам // Культурный слой. М., 2005. С. 275.

² Там же. С. 277.

может отомстить мне”¹.

Любые противоречия, возникающие в диалоге молодых гостей героя, немедленно снимаются, просто-напросто гасятся потоком слов, сводятся к умозрительной беседе. Буквально с первых строк бросается в глаза странное бездействие персонажей. Конкретные же поступки героев, как правило, снижены: самопожертвование смешно, а идеалы спорны. Достаточно посмотреть, как написана сцена, где участники “тайного сообщества” отчитываются перед руководителем о своей “акции”:

“Петя. Девятого июля мы собрались напротив Мариинского театра. Перед акцией мы заплатили жандарму, чтобы он нас не сразу арестовал.

Аркадий. Разумно.

Петя. Была показана партия феи Драже из “Щелкунчика”. Никольский танцевал голый и сейчас лежит с крупозным воспалением. Публики было человек тридцать, пригласили четырех критиков, думаю, будет скандал.

Аркадий. Ну что же. Неплохо. Только я бы добавил некоторой... э... брутальности”².

Во втором действии (картина “Поживи с мое”) Николай встретит на набережной странного престарелого дворянина Шустова, коллекционирующего провокационные открытки, подружится с ним и решит ехать в деревню к матери. Третье действие — картина “Окольной дорогой” — станет иллюстрацией пути героя домой и его скоростной смерти от морфия.

Если в нескольких словах пересказать фавбу, получится история: жизнь и смерть молодого провинциала в Петербурге. То ли аллюзия, то ли пародия на целый ряд произведений русской литературы XIX века. Мальчики Ф. Достоевского, нигилисты И. Тургенева, питомцы Обломовки. Не случайно обыгрывается и пародируется практически все, что составляло идеалы той эпохи, например, женское самопожертвование:

“Аркадий (усмехаясь). Вобла, говоришь? Когда мы снимали студию на Гороховой, с деньгами было совсем плохо. Нина вечером выходила на проспект и продавала себя, приносила хлеб, краски, молоко. Так-то, брат”³.

Мужская дружба:

“Аркадий. Извини брат. Живешь удобно — центр... Я бы у себя их собирал, но ты ведь знаешь Владимира, ревнивец похлеще Отелло. Придет кто-нибудь по делу, а потом ходи

месяц в неглаженных сорочках. Но обещаю тебе: это в последний раз”⁴.

Родительская привязанность:

“Шустов. Мой сын примерно ваш ровесник... он отказался от меня. Я живу один. Если бы вы знали, как мне тоскливо по вечерам. Как мне иногда хочется, чтобы кто-нибудь был рядом, накрыл бы меня пледом и вставил бы карандаш. Поэтому я и хожу сюда... Может, переберетесь ко мне?”⁵

Романтические взаимоотношения:

“Соня. Итак, вы уезжаете.

Николай. Да.

Соня. Вы должны помнить, что у нас с вами ничего не было.

Николай. Ну, так а... а так ведь и правда ничего у нас с вами не было.

Соня с размаху дает ему сильную пощечину. От неожиданности Николай падает на диван. (Держась за щеку.) За что?!

Соня. За то, что ничего не было! *(Отходит к столу, рыдает.)*

Николай. Как... как мне понимать вас?

Соня (сквозь слезы). Вы чудовище... вы подонок... уезжайте куда подальше, чтобы духу вашего не было... а не то, а не то я застрелюсь...

Николай (встает, выставив вперед руки). Хорошо-хорошо, я уеду сегодня же... Вы идите, я буду собираться.

Соня выбегает из квартиры, сильно хлопнув дверь. Николай подходит к зеркалу и, усмехнувшись, показывает язык своему отражению»⁶.

Но даже не смыслы, заложенные в культуре второй половины XIX века, становятся объектом рефлексии автора. Сюжет лишь повод для деконструкции привычных литературных кодов и авторской иронии по этому поводу. Подлинным же предметом рассмотрения становится “искусство” как таковое, первоначально отраженное в картинах и преломленное драматургом в пьесе. Герои пьют “за искусство”, активно ратуют “за искусство”, претерпевают различного рода трудности (нервные срывы, эпилептические припадки, аресты, голод). Но все это подается с определенной долей иронии и авторского отстранения. Будто бы в пьесе действуют не живые герои, а залежавшиеся в книжном шкафу персонажи позапрошлого столетия — то есть существа, рожденные тем самым искусством, за которое они борются и за которое пьют. Автор неимо-

¹ Дурненков В.Е. Три действия по четырем картинам // Культурный слой. М., 2005. С. 284.

² Там же. С. 284.

³ Там же. С. 285.

⁴ Дурненков В.Е. Три действия по четырем картинам // Культурный слой. М., 2005. С. 285.

⁵ Там же. С. 284.

⁶ Там же. С. 297.

верно усложняет эту конструкцию, поскольку язык его героев — современный сленг: например, манифест Кости удивительным образом рифмуется с сегодняшним днем:

“Костя (*порывшись в сумке, достает мелко исписанный лист бумаги*). И так... я имею честь представить вам черновой вариант нашего манифеста. (*Манерно откашливается и читает.*) “Что представляет собой современное искусство? На наш взгляд, это всего лишь осетрина далеко не первой свежести. Художники погрязли в амбициях, променяв бескорыстное служение на погоню за общественным признанием. Меценаты, уверовав в свой безупречный вкус, навязывают пошлость, рассадником которой становятся публичные галереи и библиотеки. Нам, приверженцам “чистого искусства”, только и остается как искать новые формы, не успевшие подвергнуться тлению”¹.

Автор отказывает своим героям в совершенности каких-либо реальных поступков “во имя” подлинного искусства, да и вообще все изменения ситуаций в пьесе происходят будто насильственно, авторским произволом. Логика происходящего постоянно рвется, и мы оказываемся то в одной, то в другой ситуации и можем лишь строить свои предположения, как и почему наш герой покинул Петербург и поехал в родное имение. Получается, что ни сюжета, ни персонажей недостаточно для построения традиционной пьесы. Конструкция рассыпается, мотивировки не прослеживаются, конфликтного противоречия не возникает. Пунктирно намеченные истории скорее напоминают эскизы к нескольким традиционным пьесам. Что же тогда скрепляет изначально не соединенные линии? Ответ прост — единый метакофликт, заданный в ремарочном комплексе и частично отраженный в диалогах пьесы. Он заключается в противоборстве природного, естественного и культурного бэкграунда, по своей сути прекрасного, но буквально связывающего писателя по рукам и ногам. Осознание собственной мелкотелости перед глыбой русской классической литературы.

Этот важный для Дурненкова текст явился отправной точкой для написанной в 2007 году и на сегодняшний день самой репертуарной пьесы “Экспонаты”². Ее ставили в Омске, Калуге, Москве, Прокопьевске. Наиболее известной работой стал спектакль Марата Гацалова³, именно в нем была найдена адекватная для авторской стилистики форма, где режиссер осознал принципиальность пространственного фактора.

Игровые приемы, ловко вмонтированные в увлекательную жизненную историю, плюс точные психологические мотивировки персонажей привлекли внимание к пьесе очень разных режиссеров. Здесь постмодернистский диалог с литературной традицией XIX века проявился на сюжетном уровне: автор заставил вступить в него своих персонажей. Впрямую пьеса отличается подробным воспроизведением современной действительности и тщательной проработкой характеров.

Премьера спектакля М. Гацалова состоялась в 2011 году в шахтерском городе Прокопьевске. Как верно пишет М. Давыдова, “трудно сказать, кто поставил этот спектакль — молодой и явно способный М. Гацалов или обстоятельства места и времени (пьеса В. Дурненкова “Экспонаты” рисует ту российскую провинцию, органичной частью которой являются артисты театра)”. Предыстория пьесы такова: легенда захолустного Полинска действительно выросла из визита драматурга в маленький среднерусский городок Крапивну. В 2005 году Вячеслав Дурненков в свободное от яснополянской лаборатории время заехал туда и, по признанию самого драматурга, сразу же решил написать пьесу про город-музей. В результате появились “Экспонаты”, разехавшиеся потом по всей России.

И на тот момент казалось, что, забывая основные принципы своей поэтики, драматург, похоже, переходит от постмодернистских текстов, построенных вопреки законам драмы, к вполне традиционной композиции, представляя своим героям самостоятельно разбираться с пространством и культурным наследием прошлого. Казалось... Но неожиданно в 2012 году в рамках ежегодного фестиваля молодой драматургии “Любимовка” прозвучала новая пьеса Вячеслава Дурненкова, коренным образом отличающаяся от прежних опытов драматурга. Это был “Север”. В ней постмодернистские блуждания по страницам чужих книг сменились линчевскими прогулками по закоулкам человеческого подсознания. Трансцендентные провалы буквализировались в провалах памяти главной героини, а вариативность дискурса сменилась вариативностью сюжетных линий. Словом, открылась новая, до того неизвестная сторона Вячеслава Дурненкова — автора остропсихологической, не побоюсь этого слова, психоделической драматургии, что как всякое новое явление, по меньшей мере, интересно и, как всегда у Дурненкова, спорно. А в споре, как известно, рождается истина.

¹ Дурненков В.Е. Три действия по четырем картинам // Культурный слой. М., 2005. С. 282.

² “Современная драматургия”, № 1, 2008 г.

³ См. беседу с ним в этом номере на с. 181.

Теория

Оксана Дрейфельд

“Натурализм” как эстетический феномен в “новой драме”

Важнейшим аспектом, очерчивающим “внутреннюю меру” произведений, созданных в 1990-е—начале 2000-х русскими драматургами, позиционирующими себя в качестве участников “новой драмы”, а также произведений, обнаруживающих сходство художественных принципов без активной манифестации авторами своей принадлежности к “новой драме” или “документальному театру”, является “натурализм” (обычно весьма условно обозначаемый в рецензиях и критических статьях).

Границы употребления этого понятия в настоящий момент довольно размыты. Вошедший в культурологический обиход через заимствование французского понятия, “натурализм”, так же как и “неонатурализм”, очень часто воспринимается на основе ряда чисто формальных признаков, которые сами по себе, будучи взяты отдельно, не могут служить основанием для классификации и в то же время постоянно используются для этого. Понятый формально (вне границ конкретного направления в литературе, театре и живописи конца XIX—начала XX в.), “натурализм” воспринимается как художественный принцип, подразумевающий точное воспроизведение признаков и реалий “наличной”, “фактической” действительности (в первую очередь как социально-биологической): повышенный интерес к “физиологическим” сторонам человеческой жизни и “физиологическим” моментам коммуникации между людьми, чрезмерная пристальность к социальным, бытовым, материальным деталям и образ человека, полностью сплавленный с этими материальными и физиологическими деталями существования.

Упреки критиков-зрителей именно в том, что “новая драма” стремится переместить бытовые ситуации, часто сиюминутно незначительные, “пограничные” и предельно гротескно заостренные, в контекст искусства, подменить творческий процесс фиксированием преувеличенно значимых бытовых ситуаций и маргинальных персонажей, демонстрируют глубинную проблематику “натурализма” “Новой драмы”, ставят вопрос существенный, который по-разному решают сами авторы, давая примеры многочисленных рефлексий в интервью и беседах, а также литературоведы и театроведы, осмысляя феномен концептуально.

Проанализировав реакции на произведения, их

“читки” и театральные воплощения (например, на “Монотеиста” Юрия Клавдиева, “Пластилин”, “Волчок” и “Черное молоко” Василия Сигарева, “Мурлин Мурло” Николая Коляды, “Вечную иллюзию” Гульнаны Ахметзяновой, “Жизнь удалась” Павла Пряжко, “Первого мужчину” Елены Исаевой, “Июль” Ивана Вырыпаева и мн. др.), можно увидеть, что постоянной, скользящей по касательной оценкой, чаще всего эмоционально-поверхностной, является слово “чернуха”. Эта оценка отклоняет внимание читателя / зрителя / критика по траектории поверхностного приговора авторам, якобы сосредоточенным на демонстрации “грязной России”, на “смакующем” показе “темных, мрачных сторон жизни”.

В то же время сами драматурги многократно говорили о художественных причинах этого явления. Чрезмерная формализованность современного театра, превращение его в “театр для воскресного удовольствия”, господство искусственных, чрезмерно эстетизированных форм (“условной красоты”, по выражению Ивана Вырыпаева), господство на театральной сцене искусственной усредненной “языковой нормы” выталкивают на поверхность стремление современных драматургов к устранению в своих произведениях “утраченного контакта с реальностью”. Возникает осознанная и острая жажда “жизнеподобия”, о которой, например, много рассуждает в своих интервью Михаил Угаров. Так, объясняя истоки проекта “Кино.doc”, он настаивает на необходимости современному зрителю актуального “реального” кино, “кино сегодняшнего дня”, близкого по эстетической сути “новой драме”².

В этом контексте становится понятным обращение современного литературно-критического дискурса к понятию “натурального” как “неискус-

¹ © О.В. Дрейфельд

² Точка неразрешимости (с Михаилом Угаровым беседует Константин Шавловский// Сеанс. № 29/30. [Электронный ресурс]. URL:<http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/tochka-nerazreshimosti/>

ственного”, “неподделанного”, “соответствующего действительности”, “настоящего”, “непритворного”.

Действительность “жестокое, но единственно реального мира” (И. Болотян), со всеми отталкивающими деталями воплощенная в современных пьесах, — это тот необходимый автору, режиссеру и зрителю “сырой кусок живого мира” (М. Угаров), без которого “кухня” (М. Мамаладзе) “новой драмы” не ощущает себя вправе творить эстетику.

“Потеря контакта с реальностью” — это то, что, по мнению М. Угарова, характерно не только для театра “условной красоты”, но и для современного зрителя. Разделяя “эмоционально-чувственную атрофию современного общества”, он отличается “нулевой реакцией”, дистанцирован от непосредственного переживания сложной общественно-социальной ситуации, телевизионно “перекормлен” патологиями и перверсиями, катастрофами и конфликтами, абстрагирован от осознания дегуманизации современного мира¹.

Вернуть “утраченное чувство реальности” зрителю и “восстановить театр в его театральной реальности” (Б. Брехт) “новая драма” пытается через использование специфической эстетики.

Преодолевая возможную наивность истолкования, теоретики “новой драмы” осознают, что “натурализм” и стремление к “документальности” вместе с *попыткой завуалировать само наличие вымысла* в пьесе и игры в постановке (“ноль-позиция”) является частью осознанной художественной стратегии. “Конечно, “ноль-позиция” — это тоже своего рода позиция”².

Как любая эстетика, репрезентирующая особое отношение к феномену “реальности”, “новая драма” *строится на парадоксе*.

Изначальной точкой отталкивания для нее становится “искусственность” картины мира, конфликта, формализованность художественного языка классического репертуарного театра; искусственность образов персонажей (условная “возвышенность”, условная внутренняя “сложность” и “выхолощенность” языка).

Стремясь преодолеть “искусственность” “натуральностью”, “новая драма” создает “натуральный” образ человека и мира следующим образом.

1) Вводит в пьесы “обыкновенных” персонажей, максимально расширяя понятие “личности”, включая в него не только “индивида”, физиологи-

зированного, сосредоточенного на бытовых взаимоотношениях, не “маленького человека”, а упрощенную “рядовую фигуру” (мент, школьница, пацан, подросток, тетка, мужик в возрасте, тридцатилетний мужик, училка и т. п.). “Сейчас не время харизматичных личностей” (Иван Вырыпаев), поэтому персонаж “новой драмы” — “весь человек” с его “всей правдой”, с вербальным разговорно-просторечным обценным потоком, нехитро фиксирующим “обнаженную обыденность”.

2) “Цепляется за очень сиюминутные вещи” (И. Вырыпаев)³, моделируя реальность, которая намеренно стремится к тому, чтобы быть узнаваемой читателем / зрителем, к совпадению ее образа с образом обыденной действительности, закрепленным в сознании публики (типичные локусы в узнаваемом как бы постоянно присущем им качестве, например пятиэтажки-хрущевки, их чердаки и подвалы, мокрые или пыльные беседки в детском саду, школьные туалеты). В пьесе Гульнары Ахметзяновой “Вечная иллюзия”⁴ начальная ремарка включает в себя такие характерные узнаваемые черты, как: *“весна, но снег еще местами лежит”, “кругом грязь, оттаявший мусор”, “почерневшие от копоти и времени деревянные восьмиквартирные дома и бараки”*.

Парадоксальность созданного образа реальности состоит в том, что, проявляя натуралистическое пристрастие к особой степени достоверности, демонстрируя пристальное внимание к фактуре и текстуре деталей телесных контактов между человеком и человеком, человеком и предметным миром, “новая драма” впадает в некоторую “чрезмерность”.

“Чрезмерность обыкновенного” сама перерастает в патологию, герои “патологичны” не потому, что они представляют собой нечто невозможное, гротескное, их патологичность — лишь в степени сосредоточения на маргинальном опыте. Так, например, три героини пьесы Елены Исаевой “Первый мужчина”⁵ воплощают разнообразные сюжеты универсального опыта отношений “дочь — отец”. В авторском комментарии отмечается именно универсальность опыта (*“каждая так или иначе видела в своем отце именно мужчину, а не только папу”*), при этом отмечаемая разница именно в степени концентрации на сюжете “отец — дочь”, а не в принципиальной невозможности такого сюжета в жизни каждого из зрителей /

¹ Там же.

² Брехт Б. Теория эпического театра // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в пяти томах. Т. 5/2. М., Искусство, 1965.

³ Точка неразрешимости (с Михаилом Угаровым беседует Константин Шавловский // Сеанс. № 29/30. [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/tochka-nerazreshimosti/>

⁴ “Социальность или смерть!” (беседу с Иваном Вырыпаевым ведет Марина Дмитриевская) // [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/33/festivals-33/socialnost-ilisermert/>

⁵ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/a/ahmetzyanova>

⁶ Исаева Е. Первый мужчина // Новый мир. 2003. № 11.

читателей.

Что касается образа мира, то его концентрация на “сиюминутной повседневности”, суженность [Электронный ресурс]. URL:<http://seance.ru/n/29-30/per-scenicheskikh-sredstv-oboznacheniya-etoj-realnosti> — “бедность” ее — как бы отсылает читателя / зрителя к персонажам и отношениям между ними, которые становятся основным предметом изображения. Отличительной чертой этих отношений является замкнутость, закрытость внутреннего мира героев и наличие границ, разделяющих персонажей. Их отношения все время колеблются между попытками коммуникации и замыканием. Даже между героями, казалось бы находящимися в дружеских или близких отношениях, этот процесс колебания является неотменимым (как у персонажей-подростков пьесы Василия Сигарева “Пластилин” Лехи и Максима); а основной формой коммуникации становится насилие, вросшее в отношения. Например, две восемнадцатилетние героини пьесы Гульнары Ахметзяновой “Вечная иллюзия” Лиля и Света постоянно впадают в коммуникацию насилия, будучи подругами. Оказывая Свете помощь (делая укол, который должен вызвать аборт), Лилия в то же время “бьет” ее словами, так же она поступает и со своей матерью, а Света толкает в грудь Лилию. Отношения между всеми остальными персонажами пьесы — это исключительно насильственные действия (толкнуть, ударить, изнасиловать, окунуть в грязь лицом, насильно удерживать). Искаженность, враждебность, “террористичность” человеческих отношений, непреодолимость одиночества и “затравленность” человека миром и другими людьми является непреодолимой в реальности. Все эти ситуации выводят героя в состояние “предельности”, а “предельность” есть способ взглянуть на реальность открыто. Именно так видит реальность Максим, герой пьесы “Пластилин”, в финале, стоя на серой шиферной крыше перед смертью.

“Отгалкивающее” является основой опыта существования персонажей (многочисленные примеры отвращения, алкогольного опьянения, похмельной болезненности, сексуальных позывов, сексуального унижения, насилия, болезни, боли, смерти), но не выводит их на границу “сущности” и “существования”, как в экзистенциализме. Насилие несет в целом “загрязняющий” смысл (включено в целом ряде пьес в оппозицию “чистота” — “грязь”) и ведет героя в “темноту смерти” (как это происходит в финале пьесы “Вечная иллюзия”). “Экзистенциальный характер” этих состояний редуцируется в произведениях “новой драмы”.

Тело героя, живущее акцентированно интен-

сивной жизнью, вросшее в “коммуникацию насилия”, вовлечено не в социальные конфликты, не в психологические, а в “борьбу за существование”. Персонажи — соперники, но не в борьбе за уникальность опыта человеческого существования (не за любовь, не за истины или принципы), а в борьбе за существование. Телесность персонажа, утрированный физиологически бытовой опыт — единственная возможность для героев прорваться сквозь “мембрану” между “я-для-себя” и “я-для-других”, вариант ущербной коммуникации через насилие, связанный с утратой “красоты”.

Таким образом, норма соотношения “прекрасного” и “безобразного” нарушается не только в кругозоре автора, но и героя тоже; осознавая красоту разрушенной в реальности, герой делает попытки удержать ее в воображении (Максим в пьесе В. Сигарева, Лилия в пьесе Ахметзяновой), первая, вторая и третья женщины в пьесе Исаевой, главный герой в “Монотеисте” Ю. Клавдиева).

Итак, особенностью натурализма в “новой драме” является его сложная многофункциональная сущность.

За счет натуралистических подробностей производится “конкретизация” чувственно-телесного опыта. Происходит “вживание” читателя / зрителя в опыт героя, стремящегося преодолеть театральную условность.

“Натурализация” достигается за счет эффекта “прозрачного слова”, которое парадоксально по своей сути. С одной стороны, обеспечивая “правдоподобность” изображенной действительности, оно стремится быть “незаметным”, сосредоточить внимание зрителя на предмете изображения, а не на способе (имитирует речевые конструкции разговорной речи, использует инверсии, редуцирование, опрошение; включает социодialeкты, жаргоны, обценную лексику). Однако в то же время для значительной группы зрителей опыт, воплощенный в таком языке, является чуждым; язык, старательно имитирующий язык улицы, подворотни, общения в подростковой среде, превращается в “мембрану”, предельно оплотняющую маргинальность присущих “новой драме” героев. К эстетической реакции читатель / зритель движется через социальное и бытийное отождествление либо отторжение от персонажей. Однако благодаря натурализации читатель / зритель вынужден занять ракурс участника событий. Он проживает неотвратимость и повседневность насилия и жестокости, что позволяет провести значимые параллели между натурализацией в “новой драме” и теорией “театра жестокости”, разработанной А. Арто (“Театр и культура”, “Театр и жестокость” в книге “Театр и его двойник”).

¹ Арто Антонен. Театр и его двойник. / Пер. с фр., комм. С.А. Исаева. М.: Мартис, 1993.

ОПЫТ

Полина Богданова
**Антитоталитарный пафос
 послевоенной режиссуры**

Мы живем в эпоху кардинальной смены парадигм культурной и общественной жизни. Поэтому важно суметь увидеть логику движения процессов в искусстве, обобщить опыт уже уходящих художественных поколений, определить новейшие тенденции.

Шестидесятники

Шестидесятники¹ вошли в творческую жизнь в послевоенное время, когда жизнь стала меняться и размыкаться. После войны, закончившейся победой, люди думали, что жить так, как они жили до войны, уже невозможно. В 1956-м состоялся знаменитый XX съезд партии, на котором Хрушев начал разоблачение культа Сталина. “Оттепель”, которая началась в середине 50-х годов, стала новым этапом в жизни социума, когда страна пошла по более демократическому пути развития. “Оттепель”, правда, быстро закончилась и вообще не принесла каких-то кардинальных изменений к лучшему. Тоталитарное государство оставалось таковым еще три долгих десятилетия, до прихода М. Горбачева. Но определенный толчок “оттепель” все же дала. Именно этот период связан с тенденциями обновления в культуре и искусстве. Многие из того, что закладывалось в этот период, было направлено на развенчание и пересмотр тоталитарного мифа.

Искусство, в частности театральное, стало меняться. Но полностью отказаться от наследия тоталитаризма оно еще не могло. Многие категории мышления, сформированные сталинизмом, еще работали в сознании и подсознании. Поэтому в определенных отношениях шестидесятники продолжали традиции театра, утвердившиеся в 30–50-е годы. И в первую очередь, в отношении понимания самого искусства театра как искусства прежде всего идеологического. Г. Товстоногов или О. Ефремов были такими же крупными идеологами в своей творческой деятельности, как художники сталинской эпохи. Но если идеология сталинизма строилась на принципах идейности, классовости и партийности, то шестидесятники, не отказавшись от идейности, отказались от двух других — классовости и партийности.

Классовый подход в искусстве шестидесят-

ников был преодолен. Равно как был преодолен и так называемый классовый, точнее пролетарский, гуманизм. Что касается партийности, то лучшие художники эпохи, такие как Г. Товстоногов, О. Ефремов, А. Эфрос, Ю. Любимов, на деле тоже отказались от этого принципа. Но на уровне демагогии, то есть взаимоотношений с властью, цензурой, Министерством культуры и партийными органами, они этого принципа придерживались или, по крайней мере, старались ему открыто не противоречить. В иных случаях именно принцип партийности, использованный в спектакле или пьесе намеренно, в стратегических целях, помогал “протащить” другие острые вещи. Так в пьесе А. Гельмана “Заседание парткома” решающая роль была отдана парторгу, который занимал чрезвычайно прогрессивную позицию. Это нужно было драматургу для того, чтобы поднять другие, более важные и острые проблемы советского производства, которые “без прикрытия” этим парторгом цензура могла бы не пропустить.

Что касается первого принципа — идейности, то шестидесятники не только не отказались от него, но, напротив, положили во главу угла. Их искусство было прежде всего идейным искусством. А сами они, как и художники эпохи тоталитаризма, выступали в роли идеологов. Именно поэтому они были крупными масштабными личностями, ориентировавшими свое искусство очень широко, на весь социум. Отсюда такой широкий захват аудитории. “Современник”, Таганку и БДТ знало все общество, а не только его отдельные слои и представители.

Отсюда такая большая, даже преувеличенная роль искусства в 60–70-е годы. И такая важная ведущая роль художника. Все это можно сравнить только со сталинистским этапом,

¹ Подробнее см.: Богданова П. Режиссеры-шестидесятники. М., 2010.

когда искусству и культуре была отведена важнейшая из ролей в пропаганде нового строя.

Постепенно, с течением времени, в постсоветскую эпоху все это будет утеряно, и искусство вернется к себе самому, став средством выражения художника не как инженера и строителя светлого будущего, а как творческой индивидуальности, равной самой себе и не претендующей на роль идеолога жизни. Искусство станет “легче”, чем у шестидесятников — не столь идейно насыщенным, не столь гражданственным и общественно актуальным. Но все это произойдет постепенно.

Пока, в середине 50-х—60-е годы, шестидесятники будут строить идеологию своего искусства, положив в основу качественно другие идеи, чем у соцреалистов. Вообще вся база идеологии шестидесятников будет другой. Развенчивая тоталитарный миф как средоточие ложных идей, шестидесятники положат в основу своего искусства принцип правды. “Правды! Ничего, кроме правды”, — так называлась одна из репертуарных пьес на сцене 60-х годов.

Принцип правды заключался в том, чтобы поднимать острые злободневные темы современности без демагогии и лжи, называть вещи своими именами, основываться на принципе правдивого изображения реальности.

В драматургии В. Розова и А. Володина, двух ведущих драматургов “оттепели”, последовательно были проанализированы и отринуты те понятия и моральные нормы, которые были характерны для эпохи сталинизма. Это делалось в целях утверждения демократических идей и ценностей. Эти ценности в пьесах В. Розова провозглашались от имени молодого поколения, которое не хотело повторять ошибки 40-х годов и утверждало свое право на жизненный выбор.

Отринув “массу”, т. е. коллектив, который был в центре соцреалистических произведений, шестидесятники вернулись к личностному искусству. В центре их внимания снова, как и в дореволюционное время, оказалась внутренне богатая сложная человеческая индивидуальность.

“Стальные” качества характера героев сталинского времени сменились на обыденные человеческие. А. Володин изображал не сильных, а скорее слабых героев, которым, однако, была свойственна духовность и богатство внутреннего мира, талант (“Фабричная девчонка”, “Похождения зубного врача”, “Фокусник”). В “Фабричной девчонке”, первой пьесе А. Володина, которая прошла почти по всем театрам страны, противостояние личности и коллекти-

ва решалось в пользу личности. Коллектив был изображен как начало репрессивное, подавляющее личность молодой героини Женьки Шульженко.

Шестидесятники исходили из осуждения культа Сталина, однако, еще не разочаровывались в самой идее социализма, проявляли положительное отношение к фигуре Ленина как основоположника социалистического государства и верили в то, что если бы не Сталин, то история страны сложилась бы иначе. Это нашло отражение в творчестве М. Шатрова, с которым на протяжении всей жизни сотрудничал О. Ефремов, поставив две пьесы этого драматурга — “Большевики” в “Современнике” (1968) и “Так победим!” во МХАТе (1983). В “Большевиках” впервые на советской сцене стали подвергаться анализу и проверке на нравственность постулаты социализма и революции. Речь шла о красном терроре, который объявила ленинская гвардия в ответ на активные выступления врагов революции. Красный террор трактовался в спектакле и пьесе как вынужденная мера, на которую пошли ленинские соратники, возлагая на себя всю степень ответственности за нее.

В спектакле МХАТа начала 80-х годов “Так победим!” речь шла о секретном завещании Ленина, в котором он предупреждал товарищей об отрицательных качествах Сталина и предостерегал от того, чтобы отдать ему всю власть в стране. Однако история, а точнее борьба между различными политическими группировками, не брезговавшими никакими средствами, их кровавые интриги принесли победу именно Сталину. В этом обстоятельстве М. Шатров и О. Ефремов видели трагическую подоплеку социализма.

У шестидесятников была выраженная общественная, социальная позиция. Человек рассматривался в отношении с социумом. Как Чацкий С. Юрского, которого Г. Товстоногов показывал как интеллигента с передовыми взглядами, со стремлением к свободе, но терпящим поражение в мире Молчалиных (читай: в современной действительности).

Поэтому в позднем периоде своего творчества А. Эфрос из спектакля в спектакль рассматривал драму интеллигента в несвободном мире. Поэтому он стал любимым режиссером интеллигенции, выразителем ее чувств и настроений.

Роли таких интеллигентов играл эфросовский протагонист актер Н. Волков, с его “неактерской” наружностью, некоторой неуклюжестью, но цепким и острым умом и особым обаянием интеллекта. Даже мавр Отелло в ис-

полнении Волкова был таким интеллигентом. Роли центральных героинь в труппе А. Эфроса принадлежали Ольге Яковлевой, актрисе необычной индивидуальности, с очень чутким внутренним аппаратом, остротой реакций, внутренним драматизмом. Она играла Джульетту, гибнущую в замкнутом мире вражды: ажурные решетки балкона, с которого она вела диалог с Ромео, выглядели символом этого несвободного мира. Играла героиню тургеневского “Месяца в деревне” Наталью Петровну, тоже существующую, словно в клетке, из которой не вырваться. Образ клетки, олицетворяющий мир, окружающий и подавляющий героя или героиню, часто встречался в творчестве Эфроса в поздний период его работы в Театре на Малой Бронной. Это был, конечно, символ советского социума, тоталитарного режима.

Шестидесятники, занимавшиеся пересмотром сталинской идеологии, обладали выраженным этическим пафосом. Решение нравственных вопросов было на первом месте. В “Современнике” рассматривали нравственную проблему красного террора. В БДТ Г. Товстоногов производил нравственный суд над мешанством в постановке “Мещане” М. Горького. Интеллигенты А. Эфроса тоже обладали своей нравственной позицией, что нашло выражение, в частности, в таком известном спектакле, как “Брат Алеша” (инсценировка В. Розова глав из “Братьев Карамазовых” Ф. Достоевского). Даже необходимость мести за смерть отца Гамлетом подвергалась нравственному суду в спектакле Таганки, поставленном Ю. Любимовым. Возвращение к традиционным гуманистическим ценностям преодолеvalo нищенский пафос соцреализма.

Принцип правды был ведущим принципом эстетики в середине 50-х—начале 60-х годов. Поскольку в наследие шестидесятникам был оставлен мхатовский реализм, провозглашенный главным направлением сценического искусства, то шестидесятники поначалу не могли предложить ничего другого. Но мхатовский реализм тоже был подвергнут пересмотру и обновлению. И на этой почве искусство шестидесятников достигло очень выразительных и больших результатов. По существу, это было возрождение школы психологического театра, только без необходимости соотносить эту школу с ложными идеями времени, как это было в 30-е—40-е годы.

Обновленная психологическая школа, основанная на “системе” К. Станиславского, породила целую плеяду первоклассных артистов: И. Смоктуновского, О. Ефремова, Т. Доронину, Е. Лебедева, Н. Волкова, О. Яковлеву, И. Тол-

мачеву, И. Квашу и мн. др.

В возвращении традиций “подлинного” Станиславского большую роль сыграла педагогическая деятельность его ученицы Марии Кнебель, создавшей свой этюдный метод. Этому методу она обучила А. Эфроса, актеры которого в ранних спектаклях ЦДТ поражали своей реактивностью и естественностью. И впоследствии — Анатолия Васильева, одного из ведущих режиссеров следующего за шестидесятниками поколения.

Однако 60-е годы уже не были ориентированы только на традиции Станиславского. Г. Товстоногов, получивший эту школу из рук замечательного режиссера и педагога А. Лобанова, обогатил ее также элементами системы Б. Брехта. Актёры Г. Товстоногова, с одной стороны, владели психологическим методом, умением проникать в глубины образа, с другой — научились эстетике остранения, то есть иной игровой системе, что наиболее наглядно проявилось в таком спектакле, как “История лошади”.

Ю. Любимов, приступивший к режиссуре в начале 60-х, еще сильнее расширил эстетическое поле традиций, опираясь и на опыт Вс. Мейерхольда, Евг. Вахтангова и — в первую очередь — Б. Брехта. Первый спектакль Ю. Любимова, сделанный еще в Щукинском училище со своими учениками, “Добрый человек из Сезуана”, поразил обилием и выразительностью условных приемов постановки и игровой природой актерского существования, когда актер то пребывал “в шкуре” персонажа, то выходил из нее, выступая от своего собственного имени как гражданин и художник.

Новое, что привнесли шестидесятники в модель репертуарного театра — явление “коллектива единомышленников”, т. е. компании актеров, разделяющих с режиссером общую театральную веру. Такой коллектив был в “Современнике”, в Театре на Таганке у Ю. Любимова, у А. Эфроса в период его работы сначала в ЦДТ, затем в “Ленком” и Театре на Малой Бронной, а также у Г. Товстоногова, который собрал и воспитал труппу первоклассных мастеров.

Итак, шестидесятники, дети XX съезда, развенчавшего культ личности Сталина, и стали тем поколением, которое должно было расчистить дорогу от наследия социалистического реализма и тоталитарного сознания. Отказ от всего этого не мог произойти в один день. Шестидесятники противопоставили прежнему канону новые представления о действительности и человеке, делая упор уже не на массу, а

на личность. Но некоторые положения эпохи соцреализма они еще преодолеть не могли. По-прежнему самым главным основанием при анализе жизненных явлений был строгий социальный подход. Сознание шестидесятников было насквозь социальным, но теперь они стали решать проблемы нового социума, очищенного от культа вождя и взявшего курс на демократические преобразования.

В своей молодости шестидесятники были воодушевлены решением новых исторических и социальных задач. На волне этого воодушевления возник “Современник”, в ЦДТ работал А. Эфрос, выводя на сцену розовских мальчиков, ищущих свою новую дорогу в жизни и желавших жить по меркам отцов. Мальчики вступали в “неравный бой” (по названию пьесы В. Розова) и побеждали.

Однако иллюзиям шестидесятников довольно скоро пришел конец. Тоталитарное государство освободилось только от культа личности, но в основном это была та же сильная пар-

тийно-бюрократическая машина, которая не давала вздохнуть. А печальные события подавления Пражской весны в 1968 году окончательно развеяли идеалистические иллюзии. И тогда шестидесятники заговорили по-другому. Тот же Эфрос, поняв, что с этим режимом ничего не поделаешь, стал петь песню о желанной свободе и страдании от несвободы личной и художнической. Ефремов во МХАТе вел игру с партаппаратчиками, обличая их в своих спектаклях и входя с ними в компромиссы в своей политике руководителя театра. Он переживал драму человека, утратившего общественную идею. Любимов, который по его собственному выражению, успел “проскочить в дверь, которая тут же захлопнулась”, был меньше подвержен иллюзиям. Дипломатичный и мудрый Товстоногов тоже не возлагал особенных надежд на перемены и ставил острые спектакли, когда это было возможно. А когда было нужно, выпускал премьеры, в которых поднимались “важные советские темы”.

Семидесятники

Так бывает в истории, когда начинается какой-то ее новый этап. На этом этапе в жизнь вступает поколение, которое широко смотрит вокруг себя и в качестве первостепенных ставит перед собой крупные общественные, социальные задачи. Это люди слишком ответственные и с довольно раннего возраста зрелые, чтобы заниматься такими мелочами, как собственные настроения и душевные травмы. Они, в общем, не заглядывают внутрь самих себя, у них есть дела поважнее. Это поколение обычно рождает больших ученых или больших художников и вообще больших, волевых людей. Они обладают, как правило, высокой моралью, для них на первом месте стоят дружеские, любовные и — что не менее значимо — общественные связи. Они обладают единством веры и принципов. Это поколение гигантов. Таким было поколение режиссеров-шестидесятников.

Условия игры шестидесятникам диктовала как будто сама история. Они только должны были услышать ее призывы. Они и услышали. И начали в театре (и других искусствах) процесс обновления.

После поколения гигантов приходят другие — их “младшие братья” и “сыновья”. Эти поколения как будто состоят из личностей менее крупных. Не столь цельных, не столь мужественных. Они уже не ставят перед собой гранди-

озных социальных задач. Если они и выступают в своих произведениях с общественными темами, то решают их по-новому. Их больше интересует человеческая личность, и проблемы социума они решают изнутри этой личности. Они больше заняты своими субъективными переживаниями, своим внутренним миром. Они менее крупные, но зато более утонченные, острее воспринимают красоту, искусство. И если это поколение художников, то они достигают новых неожиданных результатов в стиле своего творчества, в эстетике. Политика интересует их гораздо меньше, чем предыдущее поколение. У них, конечно, есть свои политические убеждения, но все же они почитают их менее важными для себя.

Вот высказывание Льва Додина по этому поводу: “Часто содержание политическое в “Бесах” ставят выше человеческого смысла, а политика — это всего лишь часть жизни человеческой”¹. Или такое: “Художник должен пытаться говорить правду — именно как художник. Художник должен любить и не может ненавидеть. Это главное, поэтому, мне кажется, не надо требовать от человека искусства участия в лозунговой, митинговой стихии. Он начнет орать и сорвет голос, а ведь он должен брать верные ноты”².

А вот аналогичное высказывание А. Васильева: “Как таковая чистая идеология или чистая

¹ Додин Л. Репетиция спектакля “Бесы” // Додин Л. Путешествие без конца. Погружение в мир. СПб, 2009. С. 13.

² Лев Додин: многое вызывает тревогу // <http://www.dp.ru/101nd1/>

политика меня не интересуют. Я много раз на репетициях говорил актерам о том, что ваша идеология — это прежде всего ваше самочувствие, ваша атмосфера. Научитесь играть среду, играть атмосферу. Не слова и не борьба, а мир вокруг вас и есть идеология, то есть доминанта художественного мышления, художественного образа. Я думаю, что не изменю этому своему чувству, этому желанию. Тем более что всякие попытки идти в театре от голой политики, голой идеологии равняются нулю. И только попытки художественные запечатлеются в душе навечно. Я думаю, что сила художественного образа не сравнима с силой слова”¹.

Семидесятники, “младшие братья” шестидесятников (к семидесятникам я отношу не только Льва Додина и Анатолия Васильева, но и Каму Гинкаса, Михаила Левитина, Валерия Фокина, Генриетту Яновскую) — вторая мощная театральная генерация режиссеров послевоенного периода развития советского театра. Они вошли в профессиональную жизнь на волне разочарования и неверия, потому что “оттепель” закончилась крахом. Старшее поколение переживало это драматически: сменив палитру красок в своем творчестве, оно стало говорить о несвободе личности в современной реальности, хотя интерпретировало ее обобщенно в концептуальном духе. Семидесятники уже с самого начала своего пути ни на какие демократические преобразования не надеялись, у них не было того оптимистического начала, тех надежд, которые испытывали “Современник” и Анатолий Эфрос в эпоху “оттепели”. Не верили они и в Ленина, как их старшие коллеги, считавшие, что его наследие было искажено последующей историей страны, в первую очередь культом Сталина. Семидесятники вообще отрицают нравственность революции и всей советской власти. Это было поколение без иллюзий.

Поэтому их критика социализма была радикальнее. Они окончательно развеяли тоталитарные мифы.

Лев Додин провел анализ революционной болезни с момента ее зарождения в России (“Бесы” Ф. Достоевского) и до сталинских времен (“Дом” и “Братья и сестры” по Ф. Абрамову, “Жизнь и судьба” В. Гроссмана).

Анатолий Васильев в спектакле “Серсо” по пьесе В. Славкина словно через всю советскую эпоху протянул нить от героев 80-х к Серебряному веку, названному М. Горьким “самым

постыдным десятилетием в русской истории”. Но именно в этом десятилетии режиссер обнаружил те высокие смыслы и ценности, которые были утрачены в результате послереволюционного развития страны.

Анатолий Васильев рассчитался с советизмом еще и на уровне методологии, проведя деконструкцию метода действенного анализа в том виде, в каком он сложился в теории одного из ведущих режиссеров сталинского времени А. Попова².

Более радикальным поколение семидесятников оказалось и в отношении эстетики. Развивая новые художественные идеи, они сделали следующий шаг, окончательно преодолев традиционный реализм. Эстетические пристрастия и открытия режиссеров-семидесятников стали их главным вкладом в историю сценического искусства. Поэтому это поколение с полным правом можно назвать новаторским.

Еще Товстоногов и Любимов в 60-е годы обращались к традициям дореволюционного театра. Они сумели достичь синтеза психологического театра и театра игрового, театра формы, зрелищности, как у Вахтангова, Мейерхольда. Поколение семидесятников продолжило эту линию и словно бы сомкнулось с театральным искусством дореволюционной поры. Основной вклад тут внес Анатолий Васильев, который обратился к Серебряному веку и тоже черпал игровые идеи из дореволюционной театральной эстетики, опираясь не только на Михаила Чехова, но и на идеи религиозного философа Павла Флоренского. Постмодернистский театр Васильева включил в себя огромный вековой опыт сцены.

Вкусы вождей революции оказались тогда решительно забыты. И советская сцена догнала европейскую, от которой прежде так сильно отставала. Театр 70—80-х годов, резко оторвавшись от бытового реализма, ушел к образному языку, метафоре, игре стилями. И если ранние додинские постановки по произведениям Ф. Абрамова еще можно было как-то связать с реализмом, хотя и они в основном говорили языком образных обобщений и метафоры, то реализм Анатолия Васильева в раннем горьковском спектакле «“Первый вариант “Вассы Железновой”» был насквозь субъективным и подчинился исключительно образной системе театрального языка. Взгляд на мир с субъективных позиций обеспечивает искусству фантазию, образность, оригинальность художест-

¹ Васильев А. Продолжение. Интервью П. Богдановой // Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007. С. 169.

² См. подробнее: Богданова П. Театр Анатолия Васильева 1970—80-х годов. Метод и эстетика. LAP (Германия). 2011. Или: http://lit.lib.ru/editors/b/bogdanowa_p_b/teatranatoliyavasilyeva70-80gmetodiestetika.shtml

венного стиля. Вообще субъективизм — это то же, что было в искусстве Серебряного века, когда царил дух режиссерского воображения, образности, когда искусство модерна поражало своими изысканными композициями, нащупывая связи актера и пространства. В спектаклях Мейерхола это находило богатое выражение.

В поколении семидесятников субъективизмом стал также Валерий Фокин, театр которого тоже тяготел к игре, острой художественной форме, гротеску.

Позднее Лев Додин по поводу спектакля “Бесы” говорил: “Человек существует не на этой лестничной площадке, не в этой комнате, а на планете Земля, а еще больше — в Божьем мире. Нереальность побеждает реальность”¹.

В спектаклях Анатолия Васильева реальность тоже была побеждена. Еще в “Шести персонажах в поисках автора” по Л. Пиранделло режиссер ушел от реальности в мир воображения и больше он к реальности не возвращался, тоже существуя “в Божьем мире”, хотя и несколько иначе, чем Додин.

Генриетта Яновская, которая тоже сразу перешагнула через бытовой реализм, строила свои спектакли в концептуальном ключе. Так же, в сущности, работали и Лев Додин, и Кама Гинкас.

Михаил Левитин, который к быту и реальности даже не прикасался и которому с самого начала был ближе игровой театр, резко продвинул вперед репертуарные границы, захватив не тронутых шестидесятниками авторов — Обэриутов Хармса и Введенского. Для шестидесятников эти авторы были закрыты. Обэриуты — представители авангарда 20-х годов в поэзии и литературе. Авангард для шестидесятников — некая вещь в себе, странная и не поддающаяся интерпретации эстетикой психологического реализма.

Валерий Фокин, начав с “Человека из подполья” Ф. Достоевского, впоследствии обратился к Ф. Кафке и Н. Гоголю — авторам, тоже далеким от реализма, тяготеющим к гротеску, едкой палитре красок.

Правда, семидесятники, особенно те из них, кто всерьез был озабочен художественными проблемами, стали работать на более искушенного в художественных проблемах зрителя. Можно сказать, что они сузили возможности восприятия своего искусства, а можно сказать — углубили по сравнению со старшим поколением. Васильевский спектакль «“Первый вариант “Вассы Железновой”» был ориентирован

на образованного и тонко воспринимающего искусство зрителя. Гинкас тоже искал углубленный контакт с публикой — пусть не столь многочисленной, но отборной. Додин, кажется, всегда прекрасно чувствовал себя в своем маленьком театре на ул. Рубинштейна. Между тем, на зарубежных гастролях его спектакли шли и на больших сценах со значительным количеством публики. Правда, не видел там эти спектакли, трудно сказать, как это выглядит: ведь все-таки они рассчитаны на восприятие более интимное, глаза в глаза.

Семидесятники, как и их старшие коллеги, работают во имя серьезного и содержательного искусства. Решают кардинальные вопросы человеческого существования, обращаются к большой литературе и погружаются в нее глубоко, ища в ней источник идей и смыслов. И тоже рассматривают искусство как идеологию, только другого толка, чем идеология шестидесятников.

Шестидесятники не выходили за границы социума, больше того — советского социума. Их сознание было сформировано социалистическими ценностями и категориями. Они просто хотели это сознание очистить от лжи, демагогии и фальши. Задача, в общем, была идеалистической. Шестидесятники во многих отношениях и были идеалистами.

Семидесятники вышли за границы социума вообще, и советского в частности. В их спектаклях социальное пространство расширилось, появилась не только горизонтальная, но и вертикальная плоскость. Режиссеры стали решать вопросы взаимоотношения человека и Бога, человека и высшего смысла. На этом этапе истории стало понятным, что человеческая жизнь не определяется только социумом. Выход за границы социального пространства и обращение к кругу экзистенциальных и метафизических проблем — важный и решительный шаг театра, продвинувший его сразу на несколько десятилетий вперед. И одновременно это выход из пространства советского театра как такового. Это конец советского театра.

Мы сегодня уже не верим в возможность социальных преобразований. И не надеемся на них, как надеялись еще в советские времена. Мы решаем проблемы своей *внутренней* Вселенной, наше счастье или несчастье определяется только внутренней гармонией или дисгармонией.

Экзистенциализм — это философия существования человека. В центре внимания экзистенциализма — проблемы смысла жизни, ин-

¹ Додин Л. Репетиции спектакля “Бесы” // Додин Л. Путешествие без конца. СПб., 2009. С. 99.

дивидуальной свободы и ответственности. Основная категория этого философского направления — экзистенция, которая “заключает в себе нерасчлененную целостность субъекта и объекта”¹. Экзистенциализм показывает человека в пограничной ситуации — перед лицом нравственного выбора, перед лицом смерти, болезни, катастрофы. Чтобы понять такого человека и сыграть его, режиссеры погружаются в пространство его внутреннего мира, его души, его сознания. Именно там заложены все победы и поражения, правда и ложь, Бог и дьявол. “Обсуждение проблем взаимодействия личности и социального целого приводит к понятию абсурда, к поиску путей изживания абсурда”².

Абсурдистскому театру отдали дань Фокин и Левитин. Додин и Гинкас в 90-е годы пришли к экзистенциальному театру, решая вопросы смысла, веры; Лев Додин в “Братьях и сестрах” и главным образом — в “Бесах”; Гинкас — в своих спектаклях по Достоевскому, “К. И.” и “Нелепой поэме”.

Вообще Достоевский для семидесятников — один из главных авторов. Васильев тоже много им занимался, не прошел мимо этого автора и Фокин. Внутренний мир героев Достоевского привлекает режиссеров и дает им возможность высказаться на экзистенциальные и метафизические темы. Гинкас делает попытки прочтения драматургии Кольтеса, западного интеллектуала и экзистенциалиста. Фокин обращался к творчеству западного экзистенциалиста Ф. Кафки. Семидесятники осваивают европейскую литературу и драматургию, и это о многом говорит, прежде всего, конечно, о более сложном мышлении, которое преодолевает границы государств.

В центре творчества режиссеров-семидесятников, как и их старших коллег, тоже стоит личность. Только не такая цельная и волевая по советским меркам, как у ранних героев Ефремова, к примеру. Личность, которую анализируют семидесятники, — с внутренним надломом, как в ранних спектаклях Камы Гинкаса, Анатолия Васильева, Льва Додина. Их герои уже не выступают социальными альтруистами, служа прежде всего общественным нуждам. Их в первую очередь волнуют внутренние переживания.

Достаточно наглядно разница поколений проявляется в интерпретации чеховских пьес. Чехов для интеллигенции — икона, как говорила Анна Ахматова. Особенно определенно

это проявилось в 60-е годы, когда Чехов занял первое место среди постановок русских классиков. Его ставили Эфрос, Товстоногов, Ефремов, большинство крупных режиссеров, кроме, пожалуй, Любимова. Сложность духовного склада чеховских героев в тот период ассоциировалась с внутренней сложностью советских интеллигентов. Может, в этом было некоторое преувеличение, но все же советский интеллигент хотел видеть себя в образе страдающего духовно дяди Вани, жизнь которого прошла напрасно, но который мог бы быть Шопенгауэром. Или чеховских трех сестер с их страстным стремлением к лучшей жизни. Тяготы современной реальности, социальная несвобода и масса обстоятельств быта только сильнее выявляли неудовлетворенность героев и их страстные призывы к изменению участи. Вообще шестидесятники, в частности А. Эфрос, драму чеховских интеллигентов соотносили почти напрямую с советской действительностью, с тоталитарным режимом, лишавшим человека свободы. И ни в коем случае не винили их самих. Поэтому сестры Прозоровы были у него как будто в лагере для политзаключенных (“интеллигенты на нарах”, по выражению Эфроса). Но сама глубина души чеховских героев с их идеализмом, мечтательностью и презрением к материальному была тем главным, что хотел донести театр, и не просто донести, но утвердить и противопоставить современной жизни. Чеховское было синонимом идеального, презирающего всякую прозу и грубую силу. Беззащитность, слабость чеховских интеллигентов перед лицом пошлости и здравого смысла почитались самыми лучшими из их душевных свойств. Духовно возвышенные герои противостояли тем, кто “умеет жить”, приспособившись. То есть Чехов для шестидесятников был протестным автором, криком души человека 60-х, его самообольщением и самооправданием.

Михаил Угаров, представитель третьего после шестидесятников поколения, уже считает, что Чехов устарел, его надо выбросить на свалку, поскольку он больше не отвечает духовным запросам времени, да и понятие духовных запросов в определенном смысле исчезло.

Но семидесятники еще любят Чехова и активно славят его. Он для них тоже идеальное и протестное начало в новых обстоятельствах истории. Но если подход шестидесятников к Чехову был наиболее полно и точно выражен такими исследователями как А. Скафтымов и Б.

¹ Краткий философский словарь. М., 2008. С. 455.

² Там же.

Зингерман, с их утверждениями о конфликте чеховских героев с действительностью, то семидесятники отказались от этой точки зрения на чеховских персонажей. Семидесятники во многом пересмотрели особенности чеховской драмы и чеховских героев. Додин, к примеру, считает, что “Достоевский, а потом и Чехов — пусть в других психологических параметрах, но и он показывает нам, что более всего в несчастьях человека виноват сам человек. И за свою судьбу больше всего отвечает человек. За судьбу народа отвечает народ. За судьбу города отвечает город. За судьбу своей истории отвечает нация. Валить все на плохих начальников не вполне справедливо, потому что каких вождей мы терпели, такие и остались”¹. В этом высказывании — отказ от иллюзий шестидесятников, от их привычек все валить на советскую власть, от их самообольщения. Гинкас в “Скрипке Ротшильда” тоже исследовал внутреннюю вину героя. Семидесятники приблизились к более взыскательному и требовательному Чехову, который судит не жизнь, а человека. Но вместе с тем семидесятники тоже разделяют этот чеховский миф о прекрасных, духовных и возвышенных натурах, о презрении к прозе и материальному, ненависти к пошлости и хамству. О приоритете духа вообще. И Додин ставит пьесу за пьесой Чехова, углубляясь в поиски смысла жизни его героев. Но теперь Чехов — это экзистенциальная драма, драма, вышедшая за пределы социума. Драма о человеке как одинокой трагической душе, открытой всем ветрам истории и, как Соня в “Дяде Ване” в постановке Л. Додина, уповающей только на Бога, на некую высшую справедливость и милосердие, дающее покой истерзанным людским душам.

Семидесятники — последнее в истории XX—XXI веков крупное поколение художников, проникнутых миссионерским сознанием, испытывающих недоверие и презрение к легкому искусству, к искусству как светскому удовольствию или грубому развлечению. Они стоят за искусство со смыслом, причем с большим смыслом, отвечающим на коренные вопросы человеческого существования. Они за театр сложный, возможно труднодоступный. За театр анализирующий жизнь, исследующий духовные процессы общества, открывающий душу человека, погружающийся в тайники его сознания.

Семидесятники с самого начала профессиональной деятельности думали о будущем театра,

о движении его форм, о развитии методологии. В этом особенно преуспел Анатолий Васильев, проделавший колоссальную исследовательскую работу по преодолению традиционной эстетики и созданию нового метода работы с текстом и актером. Он сегодня обладатель огромного объема накопленных знаний и опыта. Наследник русского модернизма, который относится к искусству как силе, преобразующей жизнь. Когда он говорил о преодолении психологизма в театре, то видел в этом ни больше ни меньше как задачу национальную, возможность повлиять на человека в действительности, который должен расстаться со своими душевными травмами, комплексами, ошибками и стать человеком свободным. Легким, пишущим жизнь как творческое сочинение.

Что еще является отличительной особенностью искусства семидесятников? Выдвижение на первый план актера, ансамблевая природа игры в духе школы К. Станиславского. Семидесятники развивают ее на новом уровне.

В русле психологической школы работает Лев Додин. В русле этой школы, воспринятой от Марии Кнебель, в первом периоде своего творчества, до “Школы драматического искусства”, работал Анатолий Васильев. Но и уйдя от психологического театра в область экспериментов с игровой эстетикой, Васильев не отказался от главного в системе Станиславского. От живого актера и от того, о чем говорил Станиславский: “Переживаемое чувство передается не только видимыми, но и неуловимыми средствами и путями и непосредственно из души в душу”².

Эта же игра “из души в душу” сплотила и додинских актеров, создавших уникальный ансамбль, подобного которому сегодня уже нет.

Вообще ансамблевое искусство, идущее от К. Станиславского и МХТ, воспринятое старшим поколением шестидесятников, создавших уникальные ансамбли в своих театрах, — одно из базовых понятий и в эстетике семидесятников. Анатолий Васильев уже в начале второго десятилетия XXI века уехавший из России, так объяснил главную причину своего отъезда: “Одна из причин моего добровольного изгнания — это разрушение ансамблевой природы российского театра”. (Эти слова вынесены в заглавие интервью Анатолия Васильева, опубликованного во французском театральном сборнике.)³

Ансамблевость является базовым понятием

¹ Додин Л. “Театр — это место, где говорят о главном в жизни” // stolitsa.cc/news?40733 (9 окт. 2012 г.)

² Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 тт. М., 1957. Т. 4. С. 183.

³ La communauté impossible ou la dernière de mon exil volontaire // Creer, ensemble. Sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu. L'entretemps / P. 435—448.

в работе режиссуры потому, что в ней проявляются главные принципы взаимодействия режиссера с актерами, принципы самого актерского творчества, взаимоотношений актеров в ролях, стиль репетиций и многое другое. Не случайно ансамблевый театр всегда был связан с длительным репетиционным периодом. Лев Додин, к примеру, репетировал свои спектакли 80—90-х годов по несколько лет. Анатолий Васильев работал над “Серсо” четыре года. Углубленная работа актера с образом, постиженные роли изнутри, усложненные методологические задачи — весь этот комплекс серьезного основательного театра, в котором важнее процесс, а не результат, с 90-х годов начал постепенно уходить из практики режиссуры. Стал утверждаться стиль быстрой — фастфуд — работы, рассчитанной именно на результат. Эти тенденции связаны с коммерциализацией театра, с эрой потребления, когда искусство из душевной и духовной потребности перешло в разряд потребительских услуг, развлечения, отдыха.

В начале своих творческих биографий семидесятники переживали невзгоды. Попасть на работу в театры, даже просто получить постановку, было нелегко: все места оказывались заняты. Старшее поколение зорко охраняло свои цитадели от чужой творческой воли. Кама Гинкас в Ленинграде долго существовал на положении изгоя: его учитель Товстоногов не спешил давать ему работу. Генриетта Яновская, его сокурсница и жена, будучи как женщина более терпеливой, ставила в самом маленьком и непрестижном театре на ул. Рубинштейна. Там же начинал и Лев Додин. Они шли с окраин, пробиваясь к центру, но центр был окружен неприступной стеной, попасть за которую было не так просто.

Олег Ефремов сделал важный шаг навстречу талантливым ленинградцам — пустил их во МХАТ, которому не хватало своих идей и репертуара. Так на Малой сцене появился Гинкас с пьесой Н. Павловой “Вагончик”, а на Большой — спектакль “Господа Головлевы” в постановке Додина.

Настоящий прорыв произошел только во время перестройки. Новому поколению режиссеров дали, наконец, свои театры. Михаил Левитин получил “Эрмитаж”, Анатолия Васильева с его актерами пустили в подвальное помещение на Поварской улице, где они открыли “Школу драматического искусства”. Несколько раньше Малый драматический театр на ул. Рубинштейна в Ленинграде возглавил Лев Додин. Генриетта Яновская и Кама Гинкас пришли в московский ТЮЗ (она в ка-

честве художественного руководителя, он — очередного режиссера). Валерий Фокин осуществил сложный коммерческий проект, построив Центр им. Мейерхольда в Москве. А позднее, уже в 2000-е годы, возглавил Александринский театр в Петербурге.

Крах советской системы способствовал открытию границ между государствами. Театры Васильева, Додина, Яновской — Гинкаса, Фокина стали выезжать на зарубежные гастроли. Режиссеры получили многие престижные европейские премии. Театр Льва Додина удостоился звания “Театр Европы”. Признание заслуг режиссеров-семидесятников за рубежом значительно превзошло успехи режиссеров предыдущего поколения. Да, Эфрос, Товстоногов и Любимов много ставили в странах Европы и Америки. Но столь престижные премии, как высшая театральная премия Европы “Европа — театру”, присужденная Льву Додину, или “Новая театральная реальность”, присужденная Анатолию Васильеву, не получили ни Эфрос, ни Товстоногов, ни даже Любимов, проводивший за границей много лет своей вынужденной эмиграции. Конечно, в награждение российских режиссеров вмешалась и политика. Западные деятели искусства стали присуждать награды российским режиссерам еще и потому, что Россия отказалась от социализма и получила шанс стать свободной демократической страной.

В начале нового столетия искусство стало уступать свои серьезные позиции, став либо светским развлечением, либо просто облегченной формой досуга. На этом фоне содержательное и глубокое искусство режиссеров-семидесятников видится последним оплотом, последней крепостью уходящей эпохи.

Эти режиссеры — не те общественно и политически ангажированные фигуры, какими были Юрий Любимов или Олег Ефремов. Они в большей степени просто художники, которым удалось высказаться от собственного имени, что совсем немало. Их имена со временем стали звучать громко и значимо, как имена больших режиссеров, создателей авторских театров XX века.

Только в 90-е годы, уже после перестройки, искусство и культура перестанут обладать тем влиянием и весом, каким они обладали практически на всем протяжении советской истории. И что самое главное, искусство утерять свое идеологическое значение, вернувшись к самому себе. Художник тоже перестанет быть идеологом жизни и станет просто художником, субъектом своей среды, выразителем ее худо-

жественных, а не идеологических интересов и предпочтений. Общественный статус художника понизится, он перестанет претендовать на роль общественного лидера. С другой стороны, искусство будет подвержено коммерческому влиянию и перейдет в разряд развлекательной формы досуга. Исчезнет театральный центр, разрушатся старые цитадели типа БДТ в Ленинграде. Театральная среда расколется. И теперь режиссер будет связан только со своим зрителем. Настанет время зрелого постмодерна. Одной-единственной истины не будет, будет множество разных голосов и истин. Возникнут третье и четвертое поколения режиссуры. Кто-то противопоставят себя идеалистам шестидесятых, как Кирилл Серебренников. Кто-то будет продолжать заниматься экзистенциальным театром, как Миндаугас Карбаускис. 1990-е и 2000-е годы принесут интерес к закрытому эксперименту, им займется режиссер новой генерации Николай Рошин.

С другой стороны, на базе завоеваний театра последних четырех-пяти десятилетий возникнут повторы, облегченное искусство тоже развлекательного характера, но драпирующееся под интеллектуализм.

Не желая обращаться к острым гражданским проблемам, режиссеры начнут заострять формальную сторону спектаклей. Внимание публики станет завоевывать агрессивная режиссура с сильным налетом желтизны.

Особый вопрос возникает со школой К. Станиславского. Она будет претерпевать кризис. Постановочная режиссура, оказавшись в большинстве, отучит от глубины проникновения в образы, значительно сократит репетиционный период. Никто уже не будет говорить о создании постоянного ансамбля. Возобладеет ставка на актера-звезду, который начнет кочевать из театра в театр. При этом режиссура не будет озабочена развитием потенциала такого актера, его дальнейшего роста, актер-звезда подвергнется простой коммерческой эксплуатации.

В связи с этими процессами померкнет и уникальность личности режиссера. Если поколение семидесятников — это разные художественные миры, объемные, как театр Додина или театр Гинкаса, Васильева или Фокина, то молодые режиссеры-постановщики часто будут похожими друг на друга, почти лишенными индивидуальной манеры и почерка. Только редким одиночкам удастся обрести свою инди-

видуальность, профессиональные умения и масштаб.

Новые театральные идеи сегодня уже не возникают. Идет процесс использования и эксплуатации уже известных театральных приемов и стилей. Новизна выглядит относительной, как и нынешний авангард.

В последнее время проявилась тенденция возникновения некоего светского театра, дарящего зрителю не грубое, а вполне культурное, хотя и облегченное удовольствие от классики. В качестве примера назову два спектакля в Театре им. Евг. Вахтангова — “Анна Каренина” режиссера А. Холиной и “Евгений Онегин” в постановке Р. Туминаса.

В обществе потребления все искусство, в том числе и театральное, превращается в товар. И начинает “продаваться”, получая ту или иную стоимость в зависимости не столько от своего художественного качества, сколько от уровня запросов той или иной зрительской аудитории. Поэтому наш театр в гораздо большей степени, чем прежде, будет ориентироваться именно на спрос, на вкусы той или иной категории публики. Режиссер, утратив роль общественного лидера, поднимающего в своих спектаклях важные темы, затрагивающие интересы передовой публики (или того, что от нее осталось), тоже превратится в товар, которому зритель будет назначать цену.

В соответствии с этим упадет роль аналитической, культурологической критики. Критика будет выступать главным образом в жанрах рекламы и пиара.

В общем, эпоха потребления кардинально изменит искусство и утвердит художественный рынок, почти целиком зависящий от зрительского спроса. Для ценителей художественных ценностей настанут мрачные времена, которые уведут интересы из сферы искусства в другие сферы. С другой стороны, значительно повысится в цене именно подлинное искусство, но теперь оно будет рассчитано на редких просвещенных ценителей и перейдет в пространство, отгороженное резкой чертой от массовой продукции. Вопрос только в том, кто сможет содержать подлинное искусство. Роль меценатов и спонсоров будет напрямую зависеть от их собственного культурного и художественного уровня. Актуальной станет проблема просвещенного в культурном и художественном отношении мецената.

Теория

Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI веков

(Подготовительные материалы)¹

Пространство художественное² — один из важнейших (наряду со временем) параметров *художественного мира* литературного произведения. В драме как роде литературы — “территория” развития *драматического действия*, возникновения и разрешения *драматического конфликта*.

В современной теории драмы существует несколько подходов к описанию художественного пространства драматического произведения, актуальных для описания особенностей топографии драмы современной. Так, французский театровед П. Пави предлагает разграничивать *сценическое* и *драматическое* пространства (Пави, с. 258). Если сценическое пространство визуализировано, т.е. непосредственно воспринимается публикой на сцене, то драматическое выстраивается усилиями читательского воображения под влиянием содержащихся в тексте драмы указаний (ремарок, диалогов и монологов персонажей и т. п.). Такое разграничение представляется нам чрезвычайно убедительным и точным, но все же недостаточным для прояснения топографических особенностей драмы (в том числе новейшей).

На наш взгляд, для правильной постановки вопроса о природе драматического пространства необходимо обратиться к тем работам, в которых оно рассматривается в связи с ценностными позициями, с одной стороны, *героев* произведения, с другой стороны — *автора и читателя-зрителя*. Именно такой подход к драме осуществляется в книге В.В. Федорова “О природе поэтической реальности” (гл. “Поэтический мир драмы”). В этой работе пространство драмы не становится специальным предметом рассмотрения, но намечаются два направления развертывания и интерпретации этого пространства. В.В. Федоров считает, что единое эстетическое событие драмы формируется сочетанием двух событий, разворачивающихся в разных ценностных мирах — события *исполняемого* и события *исполнения*. Очевидно (и на это указывает сам В.В. Федоров), что его концепция двух событий драмы создается по аналогии с бахтинским разграничением “события, о котором рассказыва-

ется” и “события самого рассказывания” в эпическом произведении. Каждое из этих событий разворачивается в особом пространстве, отделенном от другого четкой смысловой границей. Продолжая намеченную В.В. Федоровым аналогию с бахтинской концепцией фабулы и сюжета в эпическом произведении, мы обозначим пространство, в котором совершается исполняемое событие, как фабульное. Пространство, в котором совершается событие исполнения, мы обозначим как сюжетное. *Физически* эти пространства могут быть локализованы в одном и том же месте — как на сцене, так и в воображении читателя, но в смысловом отношении это именно разные пространства.

Фабульное пространство определяется (размечается) жизненными интенциями героя: это горизонт его жизненных забот и чаяний. Сюжетное пространство формируется автором и читателем (разными способами). Герой действует и в фабульном, и в сюжетном пространствах, но “знает” (в типичных случаях) только о фабульном. Сюжетное пространство драматического произведения в широком смысле определяется как сцена. При этом под сценой нами понимается, конечно, не *сооружение*, на котором происходит представление. “Сцена” — это элемент архитектоники драмы как рода словесного искусства, даже если речь идет о драмах, никогда “на сцене” не ставившихся. Подчеркнем еще раз, что в “нормальных” (классических) случаях персонаж драмы не знает, что находится на *сцене* (т.е. фабульное и сюжетное пространства не пересекаются в его сознании). Если же имеет место обратное, как, например, в пьесе современного российского драматурга М. Покраса “Не проговоренное”, то сюжетное пространство “сцены” оказывается моментом жизненного кругозора героев, т. е. частью фабульного пространства.

Важнейшей особенностью *сцены* как специфического типа пространства является его двойственность: оно делится на открытую взорам область и на зону, откуда совершается *видение*. Таким образом, наличие “зрительного зала” не является

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

² © Ю.В. Подковырин.

механическим (внешним к художественному целому драмы) моментом, а должно рассматриваться как существенный элемент структуры драматургического пространства. Автор драмы как текста и режиссер, создавая целое драмы, т.е. особым образом располагая сюжетное пространство относительно фабульного, формирует и “угол зрения” созерцателя (читателя как “виртуального” созерцателя) на фабульное простиранье жизни героя. Следовательно, то, что с жизненной точки зрения (очень часто) является закрытым, интимным, в пространстве сцены открывается, становится *представлением, зрелищем* (в том числе, зрелищем может стать и само зрелище). Однако *зрелищность сцены* отличается от похожих типов организации *жизненного* пространства. Довольно часто изображаемые в драматических произведениях пространства суда, открытой полемики, “театра в театре” представляют собой различные варианты простиранья житейской заботы героя, т.е. связаны только с *частью* его жизни. *Сцена* же представляет собой пространственный образ жизни героя как *целого*.

Для современной отечественной драмы характерно, как нам представляется, три основных способа соотношения сюжетного и фабульного пространств — топосов изображенной жизни и пространства, в котором разворачивается событие изображения. В первом случае (“Танец Дели” И. Вырыпаева, “Город” Е. Гришковца, “Mutter” В. Дурненкова, “Галка Моталко” Н. Ворожбит¹ и многие другие) сюжетное и фабульное пространства “физически” располагаются в одном месте, в связи с чем возникает “эффект отсутствия” (В.В. Федоров) сюжетного пространства. Такая ситуация является обычной для *классической* драматургии и определяет ее отличие от *эпоса*, где четко обозначена граница между изображенными хронотопами и хронотопами изображения. Так, в пьесе П. Гладилина “Другой человек”² фабульное пространство комнаты (явленное героям) представлено *на сцене* как *изображение* комнаты (“Комната. Стул, окно, стол. Обыкновенная обстановка в самой обыкновенной комнате”). Однако об *изображении* комнаты на сцене (т. е. о комнате как сюжетном пространстве) герои не могут ничего знать. Сюжетное пространство семантически за пределами фабульному, хотя, так сказать, *физически* они располагаются в *одном месте*, что порождает иллюзию отсутствия сюжетного пространства. Эта иллюзия *непосредственного простиранья* жизни героев перед глазами зрителей (разумеется, осознаваемая именно как *иллюзия*) приводит к тому, что внимание последних фокусируется на *изображенных* (фабульных) топосах и изображенных же действиях.

Во втором случае (“Бедные люди, блин” С. Решетникова³, “Монотеист” Ю. Клавдиева и т. п.) пространство, в котором разворачивается событие изображения-рассказывания, в художественном целом пьесы *отделено* от топосов изображенной жизни. При этом обе пространственные сферы представлены на сцене, являются элементами “сценического”, а не только “драматического” пространства (в терминологии П. Пави). Сцена, таким образом, становится местом не только (и не столько) *показа* некоего действия, но и *рассказа* о нем, что придает драматическому произведению некоторое сходство с *эпосом*. Такая особенность пространства современной российской драмы указывает на характерное для *неклассического* этапа поэтики художественной модальности (С.Н. Бройтман) размывание границ между *родовыми* формами.

Так, *две* пространственные сферы отчетливо выделяются в пьесе С. Решетникова “Бедные люди, блин”. *Во-первых*, это пространство, из которого главный герой, Михаил Блинов, ведет рассказ о своей жизни. В начале пьесы это пространство определяется в ремарке как “Общество анонимных алкоголиков”, членами которого являются не только сам Михаил, его отец, старший брат и друг Виктор, но и Борис Николаевич Ельцин. Однако в дальнейшем это пространство никак не обозначается в пьесе, о нем напоминают только вкрапленные в нескольких местах в текст реплики Ельцина, утверждающего, что он “не пил, а вел здоровый образ жизни, играл в теннис”. По сути, эта первая пространственная сфера пьесы сужается до *точки* — места, из которого звучит “самоотчет-исповедь” (Бахтин) Михаила Блинова. Эта исповедь героя-рассказчика по ходу пьесы превращается в своеобразный драматизированный дневник, в котором развернутые реплики-“записи” Михаила “иллюстрируются” *мини-сценками*. *Во-вторых*, в пьесе многочисленными локусами представлено пространство изображенной в драматизированной “исповеди” Михаила Блинова жизни (купе в поезде, на котором сбежавший из армии герой возвращается домой, комната в общежитии, пространства кузбасских городов — Кемерово, Анжерки и т. д.). Судя по всему, оба пространства, как и граница между ними, являются необходимыми элементами целого пьесы. Исповедь героя имеет характер *перформанса*, проговаривается “здесь и сейчас”. При этом упоминаемые в рассказе героя события являются не просто излагаемыми фактами, но являются самостоятельными перформансами. Такая структура “спектаклей в спектакле” обусловлена, как нам представляется, особенностью авторской оценки героя пьесы как

¹ “Современная драматургия”, № 1, 2003 г. (Далее при ссылках на наши публикации указываются только номер журнала и год выпуска. — Ред.)

² № 3, 1998 г.

³ № 2, 2007 г.

“самоопределяющейся в собственной “эго-истории” “биографической” личности” (Болотян, Лавлинский, с. 57). Самоопределение героя в собственной “эго-истории” осуществляется в пьесе как акт *эстетизации* (точнее — *драматизации*) собственной жизни. Если на уровне “исполняемого события” (фабулы) жизнь героя так и остается несобранной, несуразной и хаотичной (процесс ее “собираания” только начинается), а конфликт героя с самим собой — неразрешенным, то на уровне *сюжета* (“события исполнения”) происходит ее эстетическое оформление, превращение в нечто целостное и завершенное, то есть происходит разрешение “доминантного” (И.М. Болотян) для пьесы конфликта. Акцент на событии *исполнения-рассказывания* делает необходимым, с одной стороны, оформление рассказа как представления (перформанса), с другой стороны, нехарактерное для традиционной (классической) драмы подчеркивание границы между сюжетным и фабульным событиями и пространствами.

В пьесе Ю. Клавдиева “Монотеист” диалоги перемежаются с развернутыми высказываниями *драматического повествователя*. Следовательно, в пьесе также выделяются две пространственные сферы: 1) пространство, в котором совершается “событие рассказывания”; 2) пространство, в котором вступают в диалоги и совершают поступки *Сopps* (он же драматический повествователь) и другие *действующие лица* пьесы. Таким образом, переход в тексте от драматической части (диалогов) к повествовательной обозначает перенос внимания автора и читателей-зрителей от пространства изображенной и *оцениваемой* жизни героя к пространству (и событию) рассказывания, рефлексии и *оценки*. Между событием исполнения-рассказывания и событием, о котором рассказывается в этой пьесе, проходит четкая граница. Как и в случае с пьесой С. Решетникова, подчеркивание границы между сюжетным и фабульным хронотопами и событиями имеет целью привлечь внимание реципиента к событию исполнения-рассказывания. Само же это событие требует пространственного оформления, подается как *перформанс* (а не просто как *рассказ*). Основной конфликт “Монотеиста” возникает именно на уровне события рассказывания монопьесы. Он может быть определен как “столкновение героя с самим собой как культурным Другим” (Болотян, Лавлинский, с. 57). В качестве культурного Другого выступают *ролевые маски*, которые примеряет герой (“звезды” трэш-металла, “ангелы ада” и т. п.). Сами “имена” *Сopps'a* и его друзей представляют собой маски (подлинные имена героев в пьесе не упоминаются). Однако граница между: “маской” и “лицом”, “ангелом ада” и самим героем осознается только на уровне *события изображения и оценки собственной жизни в слове*. На уровне *изображаемого события* зазор между героем и его культурным двойником отсутствует, поэтому сама по себе изображен-

ная жизнь героя не драматична.

Различия между “драматическими” и “повествовательными” сегментами пьесы прослеживаются на нескольких уровнях. На уровне содержания можно заметить, что субъект сознания и речи (Б.О. Корман) в повествовательных вставках гораздо более склонен к рефлексии, чем действующие лица “диалогических” частей пьесы. Важно, что предметом рефлексии в повествовательных вставках является не только тот или иной *фрагмент жизни* героя-рассказчика, но и *жизнь в целом*, на что указывают следующие фразы: “Это моя жизнь”, “<...> Мы смеемся, мы думаем, мы живем”. На уровне формы бросается в глаза *ритмизованность* повествовательных сегментов, наличие многочисленных *повторов, единоначатий*, придающих им сходство с поэтическим текстом: “*Это моя кухня. Это мой друг. Это моя 17-я весна. Это моя плохая погода. Это мое утро. Это моя головная боль. Это мои мысли* (здесь и далее курсив мой. — Ю. П.)”, “*Где ответ на мои действия? Где мои враги? Где мои друзья? Где все, что должно было произойти? <...>*” и т. п. Можно предположить, что в акте словесной *рефлексии* герой прбдает собственной чудовищно *бесформенной* и хаотичной (на *изображенном* уровне) жизни *форму* (на уровне *изображения*).

В третьем случае (большинство монопьес, в частности, монопьесы Е. Гришковца “Как я съел собаку”, “ОдноврЕмЕнно”) пространство, в котором совершается событие изображения-рассказывания, оказывается единственным топосом, изображенным на сцене. Пространства же, в которых совершаются изображенные события, представлены, по видимости, только в слове героя-рассказчика (то есть, по П. Пави, относятся к “драматическому”, а не “сценическому” пространству). Однако в этом же случае “территория” события рассказывания (сцена), как правило, становится своеобразной пространственной *разверткой внутреннего мира* героя с присущими ему содержаниями: воспоминаниями, фантазиями, снами. Топосы изображенной жизни героя, таким образом, все же присутствуют на сцене, но не образуют собственной топографической сферы, являясь перед зрителями в “преломленном” и фрагментарном виде — как материализованные содержания сознания драматического героя-рассказчика (“морские атрибуты”, сцена-“палуба” в монопьесе “Как я съел собаку”, “летчицкий шлем”, “самолетики” — в “ОдноврЕмЕнно” и т. п.). В современной российской драматургии существует также множество *переходных* случаев соотношения сюжетного и фабульного пространств (“Кислород”, “Июль”, “Бытие № 2” И. Вырыпаева, “Дос.Тор” Е. Исаевой и т. д.). В целом же прослеживается тенденция к *акцентированию внимания на пространстве изображения-рассказывания*, так как именно в рамках этого топоса развивается *драматическое действие* (а не просто ряд жизненных — прозаических — происшеств-

вий), разрешается драматический конфликт. По всей видимости, основным пространством, изображаемым на сцене в современных российских пьесах, становится “территория” *высказывания и рефлексии* героя, а не топоры изображенной жизни (последние значимы как материал рефлексии).

Лит-ра: *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 2008 (Гл. 5); *Болотян И.М., Лавлинский С.П.* Типология конфликтов в произведениях “новой драмы” // Новейшая русская драма и культурный контекст:

сборник научных статей. Кемерово, 2010. С. 51—59; *Лотман Ю.М.* Семиотика сцены // *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998. С. 583—603; *Пави Л.* Словарь театра. Пер. с фр. М., 1991 (Статьи: “Пространство (театральное)”, “Пространство внутреннее”, “Пространство драматическое”, “Пространство игровое (жестиколяционное)”, “Пространство сценическое”, “Пространство текстовое”); *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности. М., 1984 (Гл. 4. Поэтический мир драмы).

Ю.В. Подковырин

Реальность¹ (от позднелат. *realis* — вещественный, действительный) — существующее в действительности. Одна из основных философских категорий. У Аристотеля соответствует категории “сущности”, или “субстанции”. У Канта входит в состав разряда “качества”; у Гегеля — в составе “действительности”.

В искусстве эпохи гуманизма, особенно в Новое время, понятие Р. по умолчанию имплицировало понятие реализма, то есть правдивого отражения действительности. Распад эстетики традиционализма в конце XVIII века спровоцировал конфликт между этими понятиями. Реализм, особенно начиная с середины XIX столетия, стал регулярно трактоваться не только как правдивость, но и как примитивно-наглядное правдоподобие, тогда как понятие Р. сохраняло глубочайшую философскую окраску.

Во второй половине XX столетия проблема Р. — точнее, субстанциального статуса Р. — сделалась одной из ключевых в философской мысли. Эта проблема обусловлена самой природой современной культуры, которая предполагает дистанцированное отношение к действительности. Видимый мир — мир “симулякров” (Ж. Батай, Ж. Бодрийяр), подобий, и серьезное отношение к нему немислимо. Поэтому для искусства конца XX века характерен специфический статус Р., лежащей в основе создаваемой картины мира. Эта Р. далека от эмпирического пространственно-временного континуума, формирующего образ мира в классическом представлении. Она отличается недостаточной субстанциальностью. Предметы в ней не обладают безусловным содержанием; они слабо укоренены в бытии и готовы вот-вот из него выпасть. И само бытие держится слабеющими внутренними связями.

В российской драматургии конца XX столетия так или иначе представленный образ распадающегося бытия не является редкостью. Такой образ обычен у драматурга старшего поколения Н. Коляды. У него в ремарках к “Полонезу Огиньского” фигурируют “бесполезные вещи”, такие, которые

“будто с помойки принесли”. “Это ощущение дна, окраинности, периферийности жизни создается еще и самой структурой ремарок: хаотическое нагнетание предметов” (Журчева, с. 68). Добавим к этому маргинальность персонажей “Полонеза Огиньского” (и других пьес Коляды), их выпадение из социальных связей, неспособность разумно существовать в меняющейся действительности, и образ недо-бытия на грани реальности предстает завершенным.

На недо-субстанциальность жизни указывали многие драматурги младшего поколения. И. Вырыпаев в пьесах “Кислород” и “Валентинов день”² прибегает к такому приему остранения изображаемого мира, как указание на его апокалиптическую обреченность. В финале “Кислорода” прямо сообщается, что герои пьесы — это представители «поколения, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит”. В образующейся перспективе все содержание пьесы утрачивает смысл. В “Валентиновом дне” условность, симулякрная вторичность изображенного мира задается уже самой референцией пьесы к прецедентному тексту драмы М. Рошина. При этом персонажи существуют в мире заведомо искаженных воспоминаний, что еще усиливает эффект “недо-рода” (С. Хоружий) Р. Социальная действительность в пьесе не проявлена. За исключением Кати, которая всю жизнь работает проводником, почти не видно, как остальные герои включены в социальные отношения. Зато присутствует по-фарсовому демонстративная фантастика: герои летают над Витебском, а Катя в самом конце пьесы отправляется на Марс. И в этом контексте выглядит предсказуемым намек на грядущий Апокалипсис в финале: ведь действие происходит в конце активно мистифицируемого массовой культурой 2012 года. Это явное указание на субстанциальную несостоятельность изображенного мира.

“Новая драма” не просто констатирует ощущение субстанциального кризиса и идею вторичности бытия. Неустойчивость действительности про-

¹ © И.В. Кузнецов

² № 1, 2003 г.

блематизирована младодраматургами. И такая проблематизация свойственна не только театру. В. Подорога подчеркнул философскую разницу между “реальным”, то есть миром множащихся симулякров, и “реальностью” как субстанциальной основой бытия. “Реального слишком много, а реальности недостает — вот что приводит в отчаяние, ведь требование референции к одной единой Реальности еще в силе” (Подорога, с. 310), — передает философ озабоченность западной гуманитарной мысли, распространившуюся и в российской культуре.

“Новая драма” попыталась найти выход из тупика недо-субстанциальности в русле документализма. Российский “Театр.doc”, возникший в конце 1990-х, претендовал на то, чтобы изображать действительность как таковую, помимо навязанных ей концептуализаций. “Театр.doc” использовал британскую технологию создания пьес “вербатим”, тяготеющую не к художественной деятельности, а к социологическому опросу среди маргинальных групп. Примечательно, что вербатим-драматурги не выдержали изначальную объективистскую установку и очень быстро свдвинулись в область композиционных решений относительно материала и введения авторского голоса, акцентирующего события, что означало уход от провозглашенного принципа документализма.

Любопытно, что аналогичный процесс имел место в одном из жанров телевизионного перформанса — так называемом реалити-шоу, возникновение которого было спровоцировано той же культурной проблематикой, что и возникновение “Тетра.doc”: ощущением недо-субстанциальности современной действительности. Первоначальная задача реалити-шоу в том и заключалась, чтобы показать зрителям реальность “как она есть”, без вмешательства режиссерской рефлексии. Но “если для первых реалити-шоу значащим и достаточным оказалось простое наблюдение за реальностью, то <...> постепенно роль комментария перестает носить лишь информационно-новостной характер и перерастает в роль своеобразного авторского, иногда откровенно субъективного акцентирования событий” (Э. Шестакова).

По-видимому, попытки “восстановить Р.” средствами реалити-шоу и вербатим-драматургии оказались несостоятельными в силу самой мировоззренческой установки, породившей эти два параллельных явления. Она восходит к европейской философии экзистенциализма, где отношение человека и бытия — это трагическое противостояние, в котором человек испытывает откровенно болезненные симптомы (самый невинный пример — сартровская “тошнота”). Как драма “вербатим”, так и реалити-шоу исходят из предпосылки о том, что Р. — это нечто ужасное, шокирующее. Отсюда повышенный интерес вербатим-драматургов к

представителям маргинальных социальных групп и их жизненным обстоятельствам. Отсюда провоцирование в реалити-шоу пограничных ситуаций, погружающих участников в состояние глубокого стресса: считается, что именно в этих стрессовых, болезненных ситуациях проявляется подлинная природа человека.

Но наивно полагать, будто Р. — это нечто совершенно безобразное. Какой бы ни была Р., она дана в образе, а образ — уже результат если не интерпретации, то присутствия угла зрения. Поэтому установка на документализм, предполагающий редукцию точки зрения (а значит, и это самое главное, — редукцию смысла), не только малопродуктивна, но и в практическом отношении несостоятельна. Неудивительно, что выдерживать ее оказалось крайне затруднительно.

Однако можно исходить и из другой предпосылки: Р. — это нечто глубоко родственное человеческому бытию. 2000-е годы дали ряд образцов “новой драмы”, авторы которых делают одной из своих задач обращение не к протокольной Р. квазидокументализма, а к той реальности, которая сродни человеку и которую надо найти под слоем симулякров.

При этом источник симулякров в одной из таких пьес, в “Синем слесаре” М. Дурненкова¹, называется прямо: это масс-медиа. Герой пьесы в первом же действии заявляет, что для него ориентирование в реальности проблематично, он не видит границы между реальным миром и вымышленным. А поскольку Р. множественна, то ее эмпирический образ, данный в непосредственном ощущении, оказывается лишь одним из многих возможных образов и теряется в их заведомо бесконечном ряду.

“Я хочу сначала оговориться, что я все время путаю вещи, которые я придумываю, и вещи, которые не придумываю”, — говорит герой. Но в контексте пьесы оказывается, что именно “придуманные” героем вещи обладают известной субстанциальностью, тогда как “не придуманные” им вещи являются собранием мифологем, навеянных средствами массовой информации: “Все, что ни придумаешь, все, что ни выдумаешь, уже есть. <...> Вот в газете пишут: “девочка-магнит живет в метро с восьми лет” <...> “первый иракский музыкант “Аллах-суперзвезда” <...> “Путин положат с Лениным валетом” <...>”.

Реальность, как видно, воспринимается героем мифологизированно. Поэтому в его комнату приходит безмолвная девочка-магнит, фигура которой — наглядная материализация мифа. Герой прогоняет девочку-магнит и заявляет: “Самое главное — попытаться побороть мир. Придумать больше, чем в нем уже есть. Быть там, где все начинается. Где нет второго смысла. Где происходит только то, что должно происходить”.

¹ № 3, 2007 г. (под назв. “Слесарные хокку”).

Конечно, мир, который здесь “нужно побороть”, это мир мифологический, виртуальная реальность средств массовой информации. Автор (а герой так и говорит о себе: “я, автор” — то есть происходит идентификация этих субъектных инстанций) стремится преодолеть хаотичный образ медийной действительности и вернуться к субстанциальным основаниям жизни, к должному бытию (“то, что должно происходить”). Находит он эти основания простейшим путем: поступает рабочим на завод. И этот шаг в итоге открывает ему глаза на подлинное устройство мира. “То есть я вполне сейчас понимаю, где что находится — вот, типа, вы, вот, типа, я, вот, типа... все”.

Другой образец — пьеса М. Курочкина “Кухня”. Сюжет пьесы демонстративно фантастичен. Герои попеременно оказываются в разных временных планах, первый из которых — Средневековье, а второй — стилизованная современность. Периодически проваливаясь из одного времени в другое, они оказываются как бы в другой инкарнации: философствующий нувориш Гюнтер вспоминает себя королем бургундов Гюнтером, а его жена Татьяна Рудольфовна — королевой Брунгильдой. Все действие пьесы представляет собой сильно травмированный сюжет сказания о нибелунгах, участниками которого оказываются сегодняшние персонажи.

Парадоксально, однако именно осознание этого смещения временных планов дает Гюнтеру повод делать заключение о Бытии Божиим. Он обращается к своему другу Хагену, указывая на воскресшего Зигфрида: “Да, да, Карлович. Если он сидит здесь живой, значит и Бог есть, и все такое... Да, именно так”. Бытие Божье (которым одним только и обеспечивается субстанциальность, то есть Р. мира) провозглашается в пьесе. Но для утверждения этой идеи драматургу приходится сообщить конвенциональной эмпирической реальности демонстративную условность. Смещение времен, связанная с ним проницаемость пластического пространства, фантазмагоричность действия — все это лишает устойчивости мир повседневных представлений и обстоятельств. Гюнтер не зря утверждает: “Не тем велик человек, как он умеет приспособливаться к обстоятельствам. Величие в том, как он эти обстоятельства игнорирует”.

Гюнтер именно игнорирует обстоятельства. Осознав себя королем, он возводит в современной России средневековый замок, должный послужить “приманкой” для Зигфрида в его новом воплощении. При этом он уточняет: “Заметьте, я не сказал “копия средневекового замка”, я не сказал “муляж”, я не сказал “реконструкция”. Я сказал — замок. Ибо... (*Потерял нить.*) Ибо — это — замок”. Собственный замысел для Гюнтера важнее по видимости снижающих его факторов: стен из гипсо-

картона и постоянных комнат для туристов. Эмпирика в пьесе утрачивает субстанциальность. Гюнтер говорит: “Я же не виноват, что мой быт — это чья-то сказка”. — Напротив, средневековая “сказка” оказывается подлинной действительностью.

Пьесы Дурненкова и Курочкина объединяет отказ признавать субстанциальность за конвенциональной действительностью, которая вся сплошь состоит из социокультурных стереотипов, из мифов масс-медиа. Направление ухода из этой конвенциональной действительности видится разным. Курочкин, в духе романтической культуры, помещает подлинную реальность в легендарные, почти сказочные Средние века, давая понять, что последующие инкарнации тамошних архетипов все более и более превращаются в симулякры. Дурненков, напротив, стремится расчистить от симулякров территорию современности, отыскивая под ними субстанциальные пласты.

Опыт Курочкина имеет прецедент в пьесе Е. Гришковца “Зима”. Ее герои в конечном итоге тоже покидают мир недолжного бытия — тот мир, где они собираются взорвать неизвестно что и неизвестно зачем, — и отправляются в сказку, превратившись в двух зайчишек. В художественном мире Гришковца вообще систематически актуализуется оппозиция “детство / взрослость”, отчетливо выражающая ценностную пару “должное / недолжное”. Эта пара наличествует уже в монодраме “Как я съел собаку” и задает контекст восприятия позднейших сочинений автора. Детство — это светлая, добрая сказка, и именно туда, под звуки хлопушек и огоньки елочных гирлянд, уходят двое смертельно замерзших автоматчиков. Это их возвращение — к себе самим, таким, какими они были прежде и должны были бы оставаться.

Как видно, в ряде образцов новой драматургии подлинность статуса Р. обеспечивается так или иначе сообщаемой ей модальностью должностования. Р. — это должное бытие. Сама проблема Р., онтологическая по сути, получает решение в этической плоскости.

Лит-ра: Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000; Журчева О.А. Рецептивные стратегии в новейшей драматургии // Новейшая драма рубежа XX—XXI вв.: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. Самара, 2011; Подорога В.А. Культура и реальность. Заметки на полях // Массовая культура: современные западные исследования. М., 2005; Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1997; Хоружий С.С. Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности // Вопросы философии. 1997. № 6; Шестакова Э.Г. Проблема реальности в реальном шоу [Электронный ресурс]. URL: <http://www/regla.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2822&level1=main&level12=articles>

И.В. Кузнецов

Романизация¹ — процесс проявления романских структур в драматическом сюжете. Категория Р. активно обсуждается как в отечественном, так и в западном литературоведении XX века, главным образом во французском, во многом благодаря актуализации идей М.М. Бахтина о роли романа в истории литературы. Приоритетным оказывается тезис о том, что “романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это и есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм” (Бахтин, с. 231). Однако вопрос о взаимном влиянии и проникновении романских и драматических структур принадлежит далеко не только XX веку и имеет очень давнюю историю в эстетике: и в теории, и в художественной практике постоянно обсуждалось соотношение эпической и драматической поэзии, начиная с Аристотеля и далее — в европейской поэтике (опыты Д. Дидро и П. Бомарше, полемика И.-В. Гете и Ф. Шиллера, работы Г. Шеллинга, Г. Лессинга, использование романских топосов в европейской драматургии и т. д.). Роман и Р. — та плоскость, на которую, начиная с Нового времени, всегда проецируются драматические эксперименты: так, требование натурализма кардинального обновления театрального языка, например, для Э. Золя, выражается в “идее спасительного романного “заражения” драмы, и в структуре, и в теме” (Ж.-П. Сарразак). Г. Лукач, автор концепции, коррелирующей с бахтинской формулой романа, негативно оценивал романизацию, точнее, гипертрофию нарративных элементов в драматическом письме, мотивируя это тем, что интерес натурализма к изображению среды приводит к распаду драматического действия: персонаж становится частью предметного окружения, его деталью, манифестируется “трансформация человека во фрагмент натюрморта”, в такой описательности утрачивается антропоцентризм (Г. Лукач. “Рассказ или описание”).

Спор о взаимоотношении собственно драматического и нарративного начала, о соотношении понятий эпизации и Р. необычайно актуален и в отношении художественных экспериментов драмы конца XX века. Так, Ж.-П. Сарразак, историк, теоретик и практик французского театра, выдвинул идею о *рапсодическом импульсе* в современной драматургии (концепция уточнялась и дорабатывалась начиная с 80-х годов XX века и вплоть до сегодняшнего дня). Отталкиваясь терминологически от наблюдений в переписке Гете и Шиллера о противопоставлении рапсода и мима как двух типов творчества, драматического и эпического (“эпический поэт воплощает свое событие как абсолют-

но законченное, а трагический поэт как абсолютно сопереживаемое” — именно эта позиция была переосмыслена Б. Брехтом в концепции “эпического театра”), Ж.-П. Сарразак предлагает заново отрефлексировать понятие автора-рапсода — как смешивающего, “сшивающего” разные фрагменты, создающего “лоскутное одеяло” драматической ткани: ракурсы представленной / рассказанной истории и постоянно меняются, границы родов и жанров смешиваются в свободной композиции. Опираясь на идею П. Зонди и М. Бахтина, Ж.-П. Сарразак развивает идею П. Зонди о смешении лирического, эпического и драматического, о невозможности следования аристотелевской схеме и “кризисе драмы”, при этом отмечает, что “бахтинская оппозиция драматического монологазма и романного диалогазма, тем не менее, слишком тезисная и спорная” (Сарразак, с.194). Термин “рапсодичность” предлагается как альтернатива понятиям эпизации и Р., вернее, как их развитие, погружение в актуальный контекст современной драматургической практики. Обозначается ситуация “кризиса без конца”, кризиса как продуктивного поиска: “становление рапсодического театра проявляет себя как возражение-ответ, присвоение раздробленности мира” (Сарразак, с.198).

Отсюда интерес к монтажу форм (и не только брехтовскому), стилей, к приемам фрагментации, деконструкции и реконструкции, соединению романа, новеллы, эссе, эпистолярного жанра, газеты, рассказа жизненной истории — концепция рапсодичности, таким образом, отвечает идее проблематизации границ, заложенной в бахтинской формуле Р. как непрерывного становления, с одной стороны, с другой — не противоречит пониманию у П. Зонди эпического сюжета в драме как рефлексивного и во многом совпадает с трактовками некоторых отечественных исследователей (например, у В.Е. Головчинер “эпическая драма”, по сути, является синонимом понятия “неклассичности” как усиления интеллектуализирующего начала в драме XX—XXI веков). Важно, однако, подчеркнуть, что Р. и все близкие понятия вовсе не означают полной утраты категорий драмы как таковой, “ни отрицания, ни нейтрализации драматического, ибо невозможно отменить непосредственные отношения между мной и Другим, встречу с Другим, которая всегда катастрофична и которая является привилегией театра” (Сарразак, с. 195).

Продуктивным представляется оценить в таком ракурсе и эксперименты новейшей российской драматургии: “вдвинутые” в мировой культурный драматургический контекст, многие явления перестают восприниматься как маргинальные или “неправильные”. О процессах Р. и близких к ней наминает несколько существенных характеристик.

Во-первых, это экспансия ремарки как narra-

¹ © А.В.Синицкая

тивного элемента, позволяющего постоянно сдвигать разные точки зрения и разрастающегося в самостоятельные микроистории. При этом наблюдается как классическая по форме ремарка, так и зарисовки, близкие к сценарию (“Уличная ласочка”, “Любовные люди” Н. Садур, почти все пьесы А. Строганова), представляющие наложение многочисленных “рамок” авторского текста и речи героев. Во-вторых, это усиление монтажной композиции, “лоскутности”, когда весь текст рассыпается на разножанровые элементы. Такая мозаичность воссоздает в какой-то степени средневеково-барочную симультанность, совмещение разнородных пространственно-временных пластов. При этом, впрочем, драматический герой здесь оказывается не частью огромного космоса, как это было даже в барочной картине мира, при всех ее диссонансах, в ситуации конструирования собственного мира, образа себя и других.

В некоторых случаях автор решает подобные задачи благодаря совмещению ценностной вертикали и горизонтали через контрастные формы: так, пьеса В. Леванова “Святая блаженная Ксения Петербургская в житии” композиционно строится как “клейма” на иконе и ориентирована одновременно на новеллистичность, лубок и житие; пьеса И. Вырыпаева “Кислород” манифестирует жизнь притчи в современных ритмах рэпа и почти макаронически смешивает язык Библии, “чернушного” анекдота, криминальной и гламурной хроники. Многие произведения современных драматургов построены на стилистике клипа. Собственно, “клиповость”, которая часто служит предметом обвинения для критиков новейшей драмы, на самом деле и свидетельствует о присвоении той самой “раздробленности мира”, которая осмысливается через распад действия на некие сцены, картины, зарисовки с поправкой на современные визуальные искусства (“Выглядки” В. Леванова¹, несмотря на то, что персонажей всего двое, строятся как зарисовки ассоциаций, “Собиратель пуль” Ю. Клавдиева “ветвится” разными версиями событий в соответствии со сценарной раскадровкой, которая, впрочем, почти по-абсурдистски закольцовывается начальной и финальной сценами).

В современных исследованиях, посвященных новодраматизму, иногда отсылки к романному началу и эпизодизации уравниваются. Вероятно, не без оснований, поскольку четкое терминологическое разграничение этих процессов следует признать проблематичным: так, по мнению И. Болотян, глумление, юродство как структурный принцип

отстранения в новейшей драме отсылает к традиции мениппеи, “которая хоть и была разработана Бахтиным по отношению к роману, равно приложима и к драматургии “новой драмы”, в частности, к текстам И. Вырыпаева, тяготение которых к эпичности очевидно” (Болотян, с.105).

В-третьих, это совмещение различных ретроспекций, построение драматического текста как воспоминания или сновидческого состояния (ретроспекции в пьесе Ю. Клавдиева “Пойдем, нас ждет машина”, сны героев в “Валентиновом дне” И. Вырыпаева, наслоение воспоминаний в свободном композиционном нанизывании — поистине “рапсодическом” — личных историй в “Как я съел собаку” Е. Гришковца), а также проекция сюжетов на прецедентный текст классики как культурный миф (пьеса “Облом-off” М. Угарова, “Старосветские помещики” Н. Коляды, “Смерть Фирса” В. Леванова², “Башмачкин” О. Богаева и др.). В результате романский или новеллистический сюжет теряет “хрестоматийный глянец”, рассыпается на иронически переосмысленные детали-стереотипы и включается в некую игру взаимных отражений. Р., таким образом, реализует в современной драматургии своеобразный полифонизм, проблематизирующий для читателя / зрителя саму возможность реализации судьбы, жизненной истории, по-человечески интересной и лично осмысленной. При этом известные романские “классические” сюжеты сближаются с массовыми и “сворачиваются” в микроистории, обнажая стереотипы восприятия жанра и постоянно сдвигая границы между внутренним и внешним пространством. Из них и требуется собрать новую целостность.

Лит-ра: Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000; Болотян И.М. Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания // Новейшая драма рубежа XX—XXI вв.: проблема конфликта. Самара, 2009. С. 98—106; Голловчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2001; Szondi P. Théorie du drame moderne. Paris, 2006; Лукач Г. Рассказ или описание // Литературный критик. 1936. № 8. [Электронный ресурс]. URL: <http://mesotes.narod.ru/lukacs/rasskazopisanie.htm>; Sarrazac J.-P. L'Avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines. Paris, 1999; Тютелова Л.Г. “Кислород” Ивана Вырыпаева и основные особенности “новой драмы” // Новейшая драма рубежа XX—XXI вв.: проблема конфликта. Самара, 2009. С. 59—64.

А.В. Сеницкая

¹ № 3, 1998 г.

² Там же.

История. Библиография

Несогласный

Альберто Моравиа (1907—1990), один из крупнейших европейских писателей XX века, известен прежде всего как прозаик, автор романов, повестей и рассказов, популярных во многих странах (есть немало переводов и на русский язык). Но знаменитый итальянец не обошел вниманием и драму. В послевоенные десятилетия он написал с полдюжины пьес, не менее значительных, чем его прозаические произведения. Так как все виды и жанры разнообразной литературной деятельности Моравиа существуют в едином творческом пространстве, коротко коснемся не только его драматургии.

Излечившись от тяжелого костного туберкулеза, омрачившего восемь лет его жизни, семнадцатилетний Альберто приступил к работе над своим первым романом “Равнодушные”. В Италии тогда уже властвовали фашисты, которым не нужен был роман о молодых людях, разочаровавшихся в реалиях современной им жизни. Только в 1929 году автору удалось на свои средства опубликовать “Равнодушных”. Встретили роман холодно, критика сочла Моравиа “случайным” писателем. Но время расставило все на свои места, и впоследствии роман признали одним из лучших его творений.

С каждым годом, с каждым новым произведением росло отвращение Моравиа к фашизму. Неудивительно, что неприязнь эта была взаимной. Опасаясь преследования властей, поскольку его отец был евреем, Моравиа подолгу жил за границей. В 1941 году ему каким-то чудом удалось опубликовать антифашистский роман “Маскарад”, который он позже превратил в пьесу. Но уже второе издание романа власти изъяли. В последние годы фашистской диктатуры Моравиа фактически жил на нелегальном положении.

Антифашистская тема нашла отражение в сборнике его рассказов “Эпидемия” (1944), в

романах “Конформист” (1951) и “Чочара” (1957).

“Конформист” вообще самый политический роман Моравиа, в котором он наиболее решительно ставит проблему нравственного выбора в условиях фашизма, проблеме человеческой слабости, предательства и деградации. По этому роману Б. Бертолуччи в 1970 году снял свой знаменитый фильм. Исполнитель главной роли Ж.-Л. Трентиньян, по словам В.Божовича, “...нашел резкие краски для характеристики и разоблачения своего героя, буржуа-приспособленца, ищущего в фашизме компенсации собственного комплекса неполноценности”.

Лучшим романом Моравиа первых послевоенных лет многие считают “Римлянку” (1947). В центре его — позитивный герой, простая девушка Адриана, вынужденная из-за бедности стать проституткой. Она обладает удивительной жизненной силой, тем оптимистическим фатализмом, что помогает совладать с множеством невзгод и в тлетворной атмосфере фашизма творить добро.

В 1953 году увидела свет не менее известная книга писателя — сборник “Римские рассказы”, за которой спустя шесть лет последовали “Новые римские рассказы”.

В послевоенные десятилетия Италии книги Моравиа выходили в свет одна за другой: романы “Неповиновение” (1948), “Супружеская любовь” (1949), “Презрение” (1954), “Скука” (1960), “Внимание” (1965), “Я и он” (1971), “Внутренняя жизнь” (1978), “Тысяча девятьсот тридцать четвертый” (1983), сборники рассказов “Автомат” (1963), “Рай” (1970), а также “Кто его знает?” (1976).

Среди наиболее типичных и известных

романов Моравиа 60-х годов (в том числе и скандально известных из-за обилия откровенной эротики) — “Скука”. Автор констатирует некоммуникабельность в современном обществе и неспособность художника постигать реальность и отражать ее на полотне, равно как и невозможность самовыразиться в сексуальных отношениях. Тогда же, в начале 60-х, появился и чем-то схожий с романом фильм Ф. Феллини “Восемь с половиной” о кризисных ощущениях и исканиях художника (в данном случае кинорежиссера), утратившего связь с окружающим, с жизнью как таковой, с самим собой — кино о том, как *не снимается* кино. В конце концов герой Моравиа, лишь оказавшись на грани жизни и смерти после неудачной попытки самоубийства, обретает способность любить, ничего не требуя взамен, и надежду вернуться к живописи. И это не единственный роман Моравиа, отличающийся предельной откровенностью, далекой от пуританских представлений о табу, что, конечно же, не могло не эпатировать благопристойную публику.

Можно сказать, тема секса становится важной, чуть ли не главной темой его творчества 70—80-х годов. Иногда эта проблематика в его текстах кажется самоцелью, в иных случаях это в той или иной пропорции “приправлено” политикой, историей, фрейдизмом, интеллектуально-философскими рассуждениями. В любом случае, по мнению Моравиа, это ключ к постижению глубинных проблем человеческого существования.

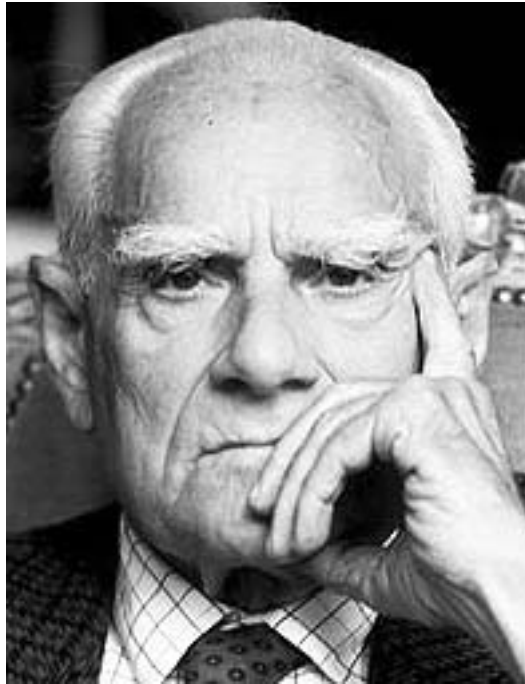
В прозе и драме Моравиа превалирует критика современной цивилизации, которая не способна удовлетворить духовные потребности человека. В его поэтике сочетаются утон-

ченность психологического анализа и сатирический гротеск.

Знаменательным был его послевоенный политический памфлет “Надежда, или Христианство и коммунизм” (1945), где проявился тогдашний интерес Моравиа к марксизму. Нравнодушие, свойственное личности писателя, его общественный и публицистический темперамент приводят Моравиа к решению примкнуть к левому крылу итальянской интеллигенции. Но участие в коллективных акциях и движениях протеста не исключало самостоятельности и резкости его суждений, проявлений индивидуализма.

В 1956 году Моравиа основал журнал “Нуови аргументи”, в котором сотрудничал его друг кинорежиссер Пьер Паоло Пазолини. В том же году писатель начинает многолетние отношения с газетой “Коррьере делла сера”, где публикует рассказы и репортажи, а с 1955 года ведет постоянную кинорубрику в еженедельнике “Эспрессо”. Так продолжается более тридцати лет.

Одной из центральных тем писателя — процессу дегуманизации личности — посвящены его пьесы 50-х годов, в частности, “Беатриче Ченчи” (1955). Впервые сюжет из итальянской исторической средневековой хроники использовал в своей трагедии “Ченчи” (1819) английский поэт П.Б. Шелли, много лет проживший в Италии. Но героиня Моравиа принципиально отличается от романтического образа первой четверти XIX века — героической фигуры Беатриче, мстительницы, восставшей против насилия, убивающей своего отца и мужественно идущей на казнь. У Моравиа Беатриче лишена героического ореола, из жертвы она



превращается в отцеубийцу, в личность, утратившую моральные ориентиры, понятия чести и достоинства.

Более поздние пьесы Моравиа, написанные в 60-е годы, — “Мир таков, каков он есть” (1966), “Бог Курт (Культурный эксперимент)” (1967), “Жизнь — игра” (1969) — отличаются большей жесткостью, их можно назвать “жесткими драмами”.

Мы предлагаем вниманию читателя перевод трагедии “Бог Курт”, повествующей об одном бесчеловечном “культурном эксперименте” — постановке в нацистском концлагере трагедии Софокла “Эдип-царь” с участием в главной роли бывшего актера, а ныне узника, еврея Саула. Он и его мать Мириам должны воспроизвести *все перипетии* классического сюжета.

Зрителям XX века привычно использование мотивов и персонажей античной трагедии приверженцами интеллектуальной драмы. Вспомним хотя бы “Медю” и “Антигону” Жана Ануя, написанные им в годы гитлеровской оккупации Франции. Фабула “Эдипа-царя” Софокла привлекала внимание художников издавна, в самые разные эпохи. Интерпретировали этот “вечный” сюжет не только драматурги, режиссеры театра и кино, но и романисты, композиторы, живописцы. К истории Эдипа обращались Сенека, Корнель, Вольтер, Кокто, Арагон, Пазолини, Стравинский...

В данном случае перед нами пьеса с элементами реалити-шоу и признаками философского триллера, безусловно, тяжелая для читательского и зрительского восприятия — и психологически, и морально, и интеллектуально. Зрителю или читателю, видимо, должно казаться, что и над ним производят насилие.

Есть мнение, что эта антифашистская пьеса является также протестом драматурга против современной режиссуры, готовой на все ради эпатажирования публики. Как бы то ни было, Моравиа настаивал: публика *должна* дочитать, досмотреть, дослушать, досидеть до конца, *должна* почувствовать степень унижения Саула (кстати сказать, бывшего друга ко-

менданта лагеря Курта в предыдущей жизни), постичь всю глубину морального падения эсэсовца-“режиссера”, то есть сама стать участником трагедии

В первой антифашистской пьесе Моравиа “Маскарад”, по сути сатирическом памфлете, действие происходит, как сказано в ремарке, “в наши дни в некоей вымышленной республике”: это было связано с тем, что первоисточник — одноименный роман — писался в самые мрачные годы муссолиниевской диктатуры. Не оставляя сомнения адрес пародии на генерала — “главу государства” Тересо, нельзя было не увидеть прямых ассоциаций с культом Муссолини тех лет, когда поэты перелагали его речи в стихи, а живописцы писали полотна типа “Дуче на молотье”. Воссоздана была и атмосфера “эры Муссолини” — атмосфера доносов, анонимок, подслушиваний, подлогов и предательств. Действие трагедии “Бог Курт”, созданной в конце 60-х, развивается в бараке концентрационного лагеря, заглавный герой — штурмбаннфюрер СС, комендант.

Но в “Маскараде” проглядывал не только спасительный эзопов язык, но и неутошительный намек на возможность распространения тоталитарного режима в направлении любого государства, поскольку у этого режима нет географических границ (мол, фашизм появляется то в той стране, то в этой). В “Боге Курте” кроется другое страшное сомнение: а есть ли *временные* рамки у такого страшного явления, как нацистская теория и практика или, если хотите, философия вседозволенности для личностей с “правильной” формой черепа? Недаром Моравиа писал о бесчеловечном эксперименте в концлагере, нагнетая в читателях (потенциальных зрителях) неподдельный ужас и возмущение, как будто тогда не прошло уже более четверти века с тех пор, как в Европе были побеждены нацизм и фашизм, как будто это было вчера или может случиться завтра.

Редакция

Год Германии в Российской Федерации

Людмила Старикова

Немецкие комедианты у истоков русского театра

Историю немецкого театра в России можно начать с событий, происходивших три с половиной столетия назад. Он появился в Москве даже раньше русского и способствовал рождению первого придворного театра на Руси в конце XVII века. Затем в начале XVIII участвовал в организации первого публичного театра, а в середине XVIII столетия оказал существенное влияние на профессионализацию русских городских любительских трупп, так называемых “охотников”, явившихся последней ступенью к учреждению русского национального государственного театра в 1756 году.

По существу, первый спектакль при дворе царя Алексея Михайловича, состоявшийся в октябре 1672 года, можно считать скорее немецким, нежели русским. Каким же образом во второй половине XVII века в самом сердце тогдашней Московии мог возникнуть немецкий театр?

Рассмотрим все по порядку.

До времен Алексея Михайловича театра на Руси не бывало¹. У русских государей приняты были свои потехи: “Забава царя состоит в соколиной и псовой охоте, он содержит более трехсот зрителей за соколами и имеет лучших кречетов на свете, которые привозятся из Сибири и бьют уток и другую дичь. Охотится он и на медведей, волков, тигров, лисиц или, лучше сказать, травит их собаками”². Любил царь посмотреть на звериную борьбу и устраивал ее зимой на льду Москвы-реки, где “боролись между собой громадные английские и других пород собаки с белыми медведями из страны Самоедов”³. И хотя был Алексей Михайлович страстный охотник, но более всего любил он слушать песни и рассказы древних стариков о прежних войнах и ратных подвигах дедов. Жили эти столетние старцы в Кремле в специальных подклетьях. “Танцы, турниры и другие общераспространенные благороднейшие уп-

ражнения у русских не допускаются вовсе”⁴, — констатировали очевидцы в ту эпоху, но зато государи с детства играли в игру “поистине царскую — шахматы и очень искусно развивали ею свой ум”. Был в Кремле и специальный “Потешный дворец”, где изредка тешили царя и его приближенных заезжие акробаты, балансеры на проволоке, фокусники, оказывавшиеся при иностранных посольствах, а также и свои карлики и юродивые.

А вот “комедий” еще не бывало. Царь Алексей Михайлович, взшедший на трон в 16 лет, первую половину царствования находился под сильным влиянием Патриарха Всея Руси. Набожность толкала его избегать и бороться со всем, что считалось богопротивным и языческим (к чему относили и музыку, и театральные зрелища). Возмужав, государь перестал во всем оглядываться на Патриарха и сверять свои побуждения с догматами церкви. После Польского похода его взгляды на многое менялись. Русское государство входило в дипломатические сношения со многими европейскими странами и на многие новшества изменялся взгляд и внутри страны.

Сколько раз государь с немногими приближенными боярами выслушивал от вер-

¹ Одна из ведущих исследователей старинных славянских театров Л.А. Софронова писала об этом периоде: “В украинской культуре, как и в других восточнославянских культурах, не существовало театра. В этом нельзя усматривать отсталость или недоразвитость ее системы. Она предпочитала иные способы художественного освоения мира, в которых театральность была одной из составляющих”. (Софронова Л.А. Старинный украинский театр. М., 1996. С. 101.)

² Коллинс С. Нынешнее состояние России, изложенное в письме к другу, живущему в Лондоне. М., 1846. С. 17.

³ Рейтенфельс Я. Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме Третьему о Московии. М., 1905. С. 89. Перевод по изданию: Reutenfels J. De rebus Moschoviticis... Patavii, 1680.

⁴ Там же. С. 85.

нующихся из чужеземных государств посланников захватывающие повествования о диких театральных действиях при дворах европейских коронованных особ. Сколько раз прибывшие иноземные послы расписывали театральные утехы при дворе своих патронов: пышность и красоту декораций, богатство костюмов комедиантов, мелодичность музыки и голосов исполнителей, чудеса театральных превращений и прочее. Слово “комедия” обладало тогда почти магическим смыслом. И вот в 1666 году (т. е. в 1658-м) иноземцу на русской службе (голландцу) Ивану Гебдону “велено призвать ему в Московское государство из Немецкой земли мастеров комедию делать”¹. Это повеление повторялось и в последующие годы, но результатов мы не знаем.

В 1669 году Алексей Михайлович овдовел и в 1671-м женился вторым браком на Наталье Кирилловне Нарышкиной. С молодой царницей в кремлевские терема пришел новый дух: помолодевший рядом с юной резвой красавицей, захваченный сильным чувством царь всячески старался “распотешить” ее. В конце мая 1672 года у Натальи Кирилловны родился первенец — царевич Петр, и в череде торжеств решено было устроить и “комедию”. Еще 15 мая по государеву указу иноземцу полковнику фон Стадену велено “ехати в Великий Новгород и во Псков, и к Курляндскому Якубусу князю, и приговаривать великого государя в службу всяких добрых мастеров”, в том числе “двух человек, которые б умели всякие комедии строить”². Но ждать, пока фон Стаден ездил и “приговаривал”, уже было некогда, и тогда: “Лета 7180 (т. е. 1672-го) июня в 4 день великий государь указал иноземцу магистру Ягану Готфриду учинить комедию, а на комедии действовать из Библии книгу Есфирь, и для того действия устроить хоромину вновь”³.

Иоганн Готфрид Грегори (таково было его полное имя) приехал в Москву из Саксонии в 1658 году: “за скудостью от отчины своея отлучившийся в Россию”⁴. Ему исполнилось 27 лет, но жизнь уже побросала его по свету. Он рано осиротел (его отец, а затем и отчим были медиками). Закончив образование, Грегори поступил на военную службу сначала в шведское войско, затем в поль-

ское, в полк Гонсевского, поэтому-то он имел много знакомых среди офицеров-иноземцев, живших в Москве, по протекции которых его пригласили в Россию в качестве учителя одной из приходских школ в Новонемецкой слободе. Молодой Иоганн Готфрид, славившийся начитанностью и красноречием, очень подходил для священнической карьеры, и как только представилась возможность, в 1660 году он отправился на родину, получил в Иене степень магистра, а в Дрездене (столице Саксонии) был произведен (“рукоположен”) в пасторы. В 1662 году он вернулся в Москву и занял место пастора новопостроенной московской кирхи, называвшейся “Офицерская”, так как прихожанами ее являлись в большей степени военные, состоявшие на русской службе, а покровительствовал ей генерал Бауман. Пастору Грегори поручили и заведование школой при церкви.

На Грегори как непосредственного устроителя первого театра пал выбор “ближнего боярина” Артамона Сергеевича Матвеева, первого советчика государя. Нельзя сказать, чтобы Иоганн Грегори был большим знатоком театрального дела (вероятно, он участвовал в годы своего ученичества в “школьных” спектаклях, так распространенных в западноевропейских коллегиях, однако для организации придворного спектакля его опыта явно не хватало). Но кто мог перечить царскому указу?

Грегори принялся за дело и собрал вокруг себя помощников-сподвижников. Можно сказать, что первый русский театр явился плодом совместных (подчас невероятных) усилий кружка образованных, художественно настроенных немцев (связанных во многом родственными узами), сметливых русских мастеровых людей и царской прихоти.

На вновь заводимую потеху должны были “по государеву указу” беспрекословно работать мастера русские и иноземные. Над текстом “комедии” трудился прежде всего сам Грегори. Помогал ему Лаврентий Рингубер, обязанный пастору своим приездом к русскому двору. В 1667 году Иоганн Грегори был отправлен генералом Бауманом с миссией в Германию. Русский двор поручил ему одновременно пригласить на царскую служ-

¹ РГАДА. Ф. Госархив. Разряд XXVII. Оп. 1. Д. 118. Ч. 5. Л. 44, 48.

² *Богоявленский С.К.* Театр в России при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. 1.

³ Там же. С. 8.

⁴ РГАДА. Ф. 84. Д. 2. (1662). Л. 1.

бу лекаря. Хлопотами Грегори им оказался его отчим Лаврентий Блюментрост, приехавший в Москву с семьей и ассистентом — лейпцигским студентом-медиком Лаврентием Рингубером. Он принимал участие и в обучении новоявленных актеров. Непосредственным помощником Грегори стал и “учитель Юрья Гибнер”, обязанный пастору не только местом службы, но и свободой (а может быть, и жизнью). Вероятно, во времена молодости Грегори они были однополчанами (оба служили в полку Гонсевского). Когда Грегори уже сменил военную службу на гражданскую и духовную и ехал в 1658 году в Москву, судьба странным и счастливым образом свела их в Смоленске — здесь содержался под караулом Юрий Гибнер, попавший под Дубровкой в плен к русским. Может быть, именно по просьбе Грегори Гибнера взяли на поруки “государевых полков полковники” Иван фон Говен и Виллим Брюс, чтоб ему (Гибнеру) быть “на Москве для учения латинского и немецкого языков детей иноземских”¹, и послали его из Смоленска в Москву “с отцом своим духовным Григорием”. Переводчик Посольского приказа Яган (Иоганн) Пальцер “учил иноземческих детей комедийному действию”, а также он “комедию немецким письмом писал”. Затем ее переводили на русский язык и переписывали дьяки и подьячие Посольского приказа.

Декорации рисовали в Москве, в селах Софроново и Измайлово, живописцы Андрей Абакумов “с товарищи” (Леонтием Ивановым, Елисеем Алексеевым, Осипом Ивановым и др.) под присмотром “у иноземца Петра Энглеса” (мастера “перспективного письма”, бывшего “свояком” Юрью Гибнеру). Шитьем костюмов заправлял мастер-портной Крестьян Мейсен. Тимофей Газенкрус “с игрецами” ведал покупкой и настройкой “арганов”, на которых главным исполнителем являлся Симон Гутковский “с учениками”. Комедийную хоромину в селе Преображенском строили “плотники московские стрельцы”.

И вот 17 октября 1672 года состоялся, наконец, первый спектакль — “Эсфирь” или “Артаксерксово действие”. Его разыграли ученики Грегори — дети служивых и торго-

вых иноземцев из Немецкой и Мещанской слобод. Нельзя сказать, что они были в буквальном смысле детьми — большинство уже состояло на службе в чинах прапорщиков и в “комедии” их участвовало более шестидесяти человек. Главные же роли исполняли: царя Артаксеркса — Фридрих Госсен, советника Амана — Гермас Клифмас — немногие профессиональные актеры, прибывшие в Москву (последний играл еще и в интермедиях). Эсфирь поручили Ивану Бернеру, а сын лейб-медика Блюментроста исполнял едва ли не самую ответственную роль: он должен был произнести “Предисловие” — приветствие главному зрителю, царю, которое, вероятно, ему пришлось выучить по-русски. Вопрос о том, на каком языке был разыгран первый спектакль, до сих пор остается открытым. В пользу того, что его (исключая только “Предисловие”) исполнили по-немецки, может свидетельствовать тот факт, что кроме “московских природных иноземцев”, т. е. живущих и даже родившихся в Москве исполнителей-немцев, главные роли играли профессиональные немецкие актеры, приехавшие незадолго до этого в Россию и вряд ли имевшие возможность выучить свои роли по-русски. Можно предположить, что рядом с государем стоял толмач и переводил ему “речи” актеров (хотя само содержание разыгранной библейской легенды было ему хорошо известно). Все же остальное — “новые, невиданные одежды, незнакомый вид сцены <...> стройные переливы музыки — все возбуждало удивление”². Нужно сказать, что инструментальная музыка впервые после долгих лет запрета появилась именно в этом театре: ее исполняли музыканты, “сговоренные” фон Стаденом, который вел переговоры и о приезде в Москву актеров труппы Фельтена, но безуспешно.

“Царю до того понравилась игра, что он смотрел ее в продолжении целых десяти часов, не вставая с места”³. Надо сказать, большинство дворцовых церемоний бывали тогда весьма продолжительными и первая “комедия” оказалась таковой же: она состояла из семи “действ”, не считая “Предисловия” и “Скончания”; кроме этого между отдельными “действиями” в представление включались интермедии.

¹ Богдавленский С.К. Указ. соч. С. VI.

² Рейтенфельс Я. Указ. соч. С. 88.

³ Relation du voyage in Russie fait en 1684 par Laurent Rinhuber. Berlin, 1883. S. 29. В русском переводе: Брикнер А. Лаврентий Рингубер // Журнал Министерства народного просвещения. 1884. № 2. С. 401.

Через некоторое время царю представили спектакль и на русском языке: для этого набрали в комедианты русских “робят” из Новомещанской слободы, в основном из подьячих — “Ваську Мешалкина с товарищи”, всего человек пятьдесят, и отдали их на обучение к Грегори, где у него на дворе была школа, куда возили их под караулом и там “держали их силою”, чтоб они “вытвердили” несколько новых пьес, в том числе “Олофернову комедию” или “Юдифь”, комедии о Товии, об Иосифе, об Адаме и Еве и другие.

В феврале 1675 года пастор Грегори умер; в качестве нового театрального руководителя назначили переводчика Посольского приказа Степана Чижинского, и спектакли продолжались. Однако 29 января 1676 года вдруг умер царь Алексей Михайлович, и “минутись комедии” во дворце.

Прошло четверть века, и вскоре после вступления в новое, XVIII столетие, в 1701 году государь Петр I повелел “призвать в Москву комедиантов” (не случайно первый спектакль разыграли когда-то “у его колыбели”). Эпоха Петра I, принесшая кардинальные изменения во все сферы бытия россиян, породила совершенно новые формы общественной жизни, в которых одним из главных признаков становится стремление к публичности. Государь сам изобретал ранее невиданные на Руси и немислимые способы и поводы для реализации одного стремления: торжественные процессии по случаю встречи и проводов войск, спуски кораблей, публичные свадьбы и похороны, ассамблеи, балы, маскарады, фейерверки, иллюминации и др.

Как необходимый и неотъемлемый элемент этой общественной культурной жизни должен был появиться театр, но уже театр публичный.

В России в первые годы петровского правления изредка и робко появлялись еди-

ничные иноземные комедианты, наезжавшие из Европы в надежде на заработок среди неискушенной русской толпы. Один из таких, “иноземец венгерской породы” Ян Сплавский, комедиант-кукольник, проживавший в Москве с 1698 года, был определен Петром I для организации задуманного им театра. В июле 1701 года он был отправлен по указу государя “за Литовский рубеж” в Польшу, город Гданьск (Данциг) с повелением “приговорить” в русскую службу театральную труппу. (Посылка в Польшу была не случайна: Петр приказывал, чтоб Сплавский нашел актеров, “знающих” по-русски или, по крайней мере, по-славянски.) Выбор пал на небольшую (и стало быть, мобильную) труппу, руководимую немцем Иоганном Кристианом Кунстом¹.

Сначала И. Кунст и его актеры ехать в Москву отказались “без подлинной назначенной годовой заплаты и такого обнадеживания, чтоб им и женам их иметь вольный с Москвы отпуск безо всякого задержания, когда они ни похотят”. Петр приказал срочно писать к комедиантам “с таким обнадеживанием”, а Яну Сплавскому в декабре 1701-го — снова ехать за актерами².

В июле 1702 года труппа Кунста прибыла в Москву. В ее состав входило девять человек: Антоний Ротакс (исполнявший еще и должность театрального парикмахера), Яков Эрдман Старкей (совмещавший с актерской профессию театрального портного и костюмера), Михайла Виртен (служивший еще и театральным писарем), Яган Мартин Бендлер — лучший комик, Яган Плантин, Карол Эрнст Ниц, Михаил Езовский и одна актриса — жена Кунста Анна.

После приезда немецких комедиантов в Москву выяснилось, что они могут давать представления только по-немецки. Тогда-то и родилась идея, уже не новая и опробован-

¹ Подобные, как правило, странствующие труппы были распространены в Германии с последней трети XVII века. Образцом для них служила близкая к университетской молодежи знаменитая труппа магистра Иоганна Фельтена, образованного актера, сочинителя и руководителя театра. Именно труппу Фельтена приглашал в 1672 году к русскому двору Алексея Михайловича полковник фон Стаден, когда затевался первый придворный театр, но тогда приезд не состоялся. “Фельтенова труппа, просуществовавшая более 40 лет <...> дала жизнь множеству других странствующих трупп, которые разошлись по всей Германии и даже за ее пределы — в Голландию, Данию, Швецию, Польшу <...> Компания, привезенная в Москву Кунстом, без сомнения, была составлена из актеров близких к труппе Фельтена”. См.: *Blumner H. Zur Geschichte des Theaters in Leipzig. Leipzig, 1818. Reprint: Leipzig, 1979; Devrient H. Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Hamburg und Leipzig, 1895. Reprint: Nendeln / Lichtenstein, 1986; Морозов О.П. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889. С. 219—227.*

² *Пекарский П.П. Актеры в России при Петре Великом // Современник. 1858. Т. 67. Февр. С. 186; Барсов Е.В. Новые розыскания о первом периоде русского театра // Чтения в Обществе истории и древностей Российских. М., 1882. Кн. 3. С. 6—8; Богоявленский С.К. Указ. соч. С. 83.*

ная И. Грегори во времена Алексея Михайловича: боярин Ф. Головин (начальник Посольского приказа, которому подчинялся театр) в августе 1702 года приказал: “комедиантам, которые устроят комедию, извольте дать из русских робят, каких чинов сыщутся, в ученики 10 человек к тому делу удобных”¹. Отобранных 19 человек “из подьячих и из посадских людей”, а также и “из купецких” отослали к Кунсту, к ноябрю 1702-го их осталось 14, а к моменту первого спектакля годными в актеры оказались только 12 человек. С некоторыми изменениями этот количественный состав русской труппы сохранился до конца 1706 года.

В связи с ожидаемыми спектаклями труппы И. Кунста встал вопрос о необходимости театрального здания для спектаклей. Началась довольно продолжительная и, можно сказать, мучительная история строительства театрального здания — “Комедиальной храмины”². Наконец, к концу сентября 1702 года “комедиальные хоромы” решено было построить “за городом” (т.е. за стеной Кремля), на Красной площади, “от Триумфальных светлиц” (от Спасских ворот) к “Никольскому мосту” (т.е. к помосту из Никольских ворот). Однако “к пришествию Великого государя” (возвращению Петра из военного похода в Москву) театр не мог быть готов, и театральное помещение срочно оборудовали в доме Лефортова в Немецкой слободе (где оно функционировало весь следующий 1703 год).

В октябре 1702 года русскими войсками была одержана значительная победа в Северной войне — взята крепость Нотебург, называвшаяся когда-то Орешек и переименованная тогда в Шлиссельбург. В Москве начали готовиться к встрече Петра Победителя. Дьяки стали Кунста “понуждать о новых комедиях” и сообщали Головину, что он “коме-

дию о взятии городка Орешек пишет и обещался изготовить вскоре”. Сам же Кунст возмущался: “никакой комедиант на свете вовсе новую невиданную и неслыханную комедию в неделю на письме изготовить и в три недели оказать и действовать не может; любви же ради и униженной должности против царского величества я то на себя принимаю и совершу”³; и он просил дать ему “ропись, каким поведением тот город взят <...> закрытыми ли именами генералов и град называть”⁴.

Для первого представления Кунстом была написана “триумфальная комедия”, называвшаяся “О крепости Грубетона. В ней же первая персона Александр Македонский”. Дебют немецких актеров состоялся 8-го, а русских — 15 декабря 1702 года. (Немецкие и русские актеры играли, вероятно, поочередно, но могли объединяться в определенных сценах, требовавших массовки.)

В репертуар труппы Кунста (как, впрочем, и всех немецких трупп этого времени) входили, с одной стороны, пьесы типа “Haupt und Staatsaktionen”⁵ (т.е. “Главные и государственные действия”), с другой — “Nachspiele” и “Nachcomödien” (т.е. небольшие комедии и фарсы, бурлески, так называемые перечневые шутовские комедии, основанные во многом на импровизации с явным влиянием комедии дель арте, с обязательной “шутовской” персонаж: Пикельгиринга, Ганса Вурста, Жана Потажа, Арлекина, Гаера, Тразо и др.).

“Главные и государственные действия” рисовали жизнь царей и героев (“исторических и баснословных” персонажей) и связанные с ними непереносимые преувеличенные страсти, кровавые ужасы: жестокие сцены войн, поединков, казней, борьбы за престол и наследство, чередовавшиеся с напыщенной галантностью взаимоотношений влюбленных

¹ Есипов Г.В. Сборник выписок из бумаг о Петре Великом. М., 1872. Т. 2. С. 312.

² В различных документах это здание называется по-разному: Комедийная хоромина, Комедиальная храмина, но, чтобы различать ее с “Комедийной хороминой”, построенной в селе Преображенском при Алексее Михайловиче, историки остановились на названии: “Комедиальная храмина”. Она была завершена к концу 1703 года. Театральный зал ее имел “театрум”, т.е. помост сцены, “нижние места”, т.е. партер (сидячий), “хоры”, т.е. галерею или балкон, и “чуланы” — ложи (располагающиеся, вероятно, в один ярус и снабженные занавесками). Сцену оснастили машинерией (в 1705 году в спектакле “Комедия о Баязете и Тамерлане” употреблялись две “спускные машины”).

³ Барсов Е.В. Указ. соч. С. 21; Боговяленский С.К. Указ. соч. С. 92.

⁴ Там же.

⁵ Пьесы типа “Haupt und Staatsaktionen” являлись “дальнейшим и крайним развитием так называемых “английских комедий”, хотя на них отразились уже и позднейшие влияния немецкой оперы и отчасти иезуитских пьес”. (Devrient H. Op. cit. S. 238. Цит. по: Тихонравов Н. Русские драматические произведения. СПб., 1874. Т. 1. С. XXXI).

принцев и принцесс с романтическими воздыханиями, обмороками, пасторальными диалогами. В них бесцеремонно вмешивалась “дурацкая”, “шутовская” персона с нахальными выходками и весьма циничными словесами. Элементы придворной оперы с ее волшебными превращениями, “машинами для летания”, снами и привидениями, небом и адом причудливо соединялись с торжественно-поучительными аллегориями “школьной” и “ученой” драмы, ариями и танцами пасторали, интермедиями шутовских персон, бравурными маршами сражений и громкими хорами побед, приправленных иллюминациями и фейерверками¹.

“Триумфальная комедия”, созданная Кунстом, была близка по жанру к “Главным и государственным действиям”. В ней сцены сражений, военных советов, осад и приступов чередовались с площадными фарсовыми эпизодами². Несомненно польстило царю “высокое” сравнение его с Александром Македонским. Что касается “низкого” — шутовских выходок Тразо (роль которого мастерски исполнял актер Бендлер, в речах которого было “мало пристойности”, как справедливо отмечали дьяки) — они тоже пришлись по вкусу и царю, и его окружению³. Не все присутствующие в зале, вероятно, одинаково отнеслись к такому новшеству, как публичное появление на сцене женщины-актрисы (жены Кунста Анны), сочтя это

не просто смелостью, а дерзостью, но служившей одной из примет петровского времени.

В спектакле присутствовало много музыки: “Яко тело без души, тако комедия без музыки состояти не может”, — заявлял Кунст в одной из своих “просительных статей” и, обращаясь к Головину, вопрошал: “Где мне музыкантов, трубачей и литаврщиков добыть?”⁴ Вопрос сей был услышан, и в представлениях участвовал довольно большой оркестр, составленный из музыкантов, приехавших в Россию как раз в 1702 году: семеро прибыли из Гамбурга (выписанные через посредство банкира, жившего в Москве, Матвея Поппа), шестеро гобоистов — из Берлина (ангажированные при содействии русского посла Андрея Петровича Измайлова); четырех музыкантов специально прислал из Польши князь Огинский; из “голандской земли” вступили в русскую службу музыканты Яков Кокю с сыновьями Янусом и Карлом, который являлся еще и танцмейстером⁵.

В начале февраля 1703 года умер И. Кунст⁶. На его место попросился “золотого дела мастер” Отто Фюрст (по-русски прозывавшийся Артемий), “иноземец цесарской земли”, давно проживавший в Москве⁷. Фюрст проявлял себя деятельным администратором; он обещал после великого поста 1704 года “комедийное действо действовать безотложно”, и “мая с 15 числа для ведома

¹ “Шут и король, герой и его карикатура, трагический пафос и кабацкое остроумие идут рука об руку, и эта быстрая смена трагических и комических положений, этот яркий контраст образов и постоянное появление на сцене двух противоположных элементов, конечно, составляют наиболее привлекательную силу этих пьес. Язык их, с одной стороны, отзывался торжественностью придворной литературы XVII столетия, ее галантных романов, героид, панегирической лирики и дидактических поэм, с другой — в них слышалась грубейшая площадная речь, переполненная самыми циничными шутками, которые, конечно, пояснялись соответствующе мимикой и жестами” (*Морозов П. О.* Указ. соч. С. 223). Как правило, в один театальный вечер после главной большой пьесы могла даваться еще “малая” комедия, что подтверждается многочисленными афишами немецких театров Европы и немецкого театра в России первой половины XVIII в. См.: *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741—1750.* Вып. 2. Ч. 1. Сост., авт. вст. ст. и комм. Л. М. Старикова. М., 2003. С. 748—753. №№ 657—663.

² Отрывок из этой пьесы опубликован. См.: *Богоявленский С. К.* Указ. соч. С. 187—189.

³ Один из мемуаристов-очевидцев скажет позднее: “Петр наводил политес с маниру голландского, матросского” — и действительно, часто в публичном месте, где появлялся царь, возникала атмосфера таверны: он любил, чтоб былолюдно, шумно, чтобы женщины разделяли общество мужчин, громко смеялись, непринужденно общались и раскованно, а то и разнузданно шутили.

⁴ *Богоявленский С. К.* Указ. соч. С. 92.

⁵ *Барсов В. К.* Указ. соч. С. 14—17. *Богоявленский С. К.* Указ. соч. С. 110. Эти музыканты положили начало придворному оркестру, сопровождавшему театральные представления, исполнявшему музыку танцевальную на балах и ассамблеях, застольную, также “садовую” и “на воде”. Состав оркестра с годами пополнялся и к концу царствования Петра I насчитывал около 20 человек “музыкантов” и 10—12 “трубачей, валторнистов и литаврщиков”. См.: *Порфирева А. Л.* Легенда о капелле герцога Голштинского // *Памятники культуры. Новые открытия.* 1996. М., 1998. С. 168—185.

⁶ *Старикова Л. М.* Русский театр петровского времени. Комедиальная хранина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // *Памятники культуры. Новые открытия.* 1990. М., 1992. С. 138, 155.

⁷ Отто Фюрст был принят в службу с марта 1703 г. См.: *Есипов Г. В.* Указ. соч. С. 31.

всенародного, чтоб о том действе каждому человеку ведомо было, прибиты по градским воротам великого государя указы”¹. Налаживалась система входной платы в театр (заведенная стихийно еще в 1703 году) и “по совету комедианта учинены статьи”, то есть разряды входных билетов, называвшиеся “ярлыками”, которые установили четырех видов: гривенные, пятикопеечные, алтынные и двуалтынные².

Весна и лето 1704 года — самый плодотворный период публичного театра, когда он наиболее посещался и представлял наибольшее число спектаклей. В это время было осуществлено несколько новых постановок — благодаря тому, что жена “генерального лекаря” Пагенкампа Гермина и ее сестра г-жа фон Вилинг согласились “в комедии быть и действо свое отправлять”³ (т. е. в немецкой труппе прибавились две исполнительницы, которые “в комедии играли и воспевали”⁴).

Во все годы существования этого театра в нем к приезду царя в Москву (обычно к святкам) ставилась новая “триумфальная комедия”, написанная, как говорится, “к случаю”, посвященная очередным победам, а в основном репертуар был привезенный Кунстом и переводился на русский язык. В него входили переделки пьес европейских авторов, в частности Мольера и Кальдерона, Грифиуса и Лоэнштейна, хотя при переводе

пьесы иногда значительно, а порой до неузнаваемости изменялись⁵.

В мае 1706 года у немецких актеров кончались контракты (которые обычно заключали на два года) и на исходе был второй срок. Удерживать немецкую труппу не стали (тем более что от девяти актеров осталось только пять: Кунст и Ротакс⁶ умерли, куда девались остальные, неизвестно); предложили остаться только актрисе Анне Кунст и комедианту Ягану Бендлеру, но они оба выразили желание уехать на родину⁷.

С начала 1707 года в Москве стали готовиться к серьезным военным действиям (ждали шведов) и, чтобы укрепить город, прежде всего Кремль и Китай-город, среди прочих мер предписывалось разобрать все деревянные строения. Это коснулось и Комедиальной храмины на Красной площади, с которой уже начали снимать крышу. Услышав об этом, царь приказал: “Прежде времени того не надлежит делать”⁸, крышу водрузили на место, но “только от той разборки многое повредилось” и спектакли в этом здании происходить уже не могли. Весь театральный скарб (декорации, реквизит, костюмы и “списки со всех переведенных комедий”) перевезли в село Преображенское, где царевна Наталья Алексеевна завела свой “домашний” театр (куда могли перейти и русские актеры из бывшего театра Кунста —

¹ *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 113.

² *Барсов В.К.* Указ. соч. С. 22.

³ *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 138.

⁴ Там же. С. 137—139.

⁵ Мы имеем два сохранившихся списка пьес, входивших в репертуар театра Кунста — Фюрста в Москве. Первый — “Комедий переведено: 1-я. О Александре Македонском. 2-я. О Геновеве. 3-я. Шутовская о докторе битом. 4-я. О честном изменнике. 5-я. О короле эфирском. 6-я. О Принце Пикельгяринге. 7-я. О Доне-Педре и Дон-Яне. 8-я. О Сципии африканском. Семена Смирнова. 9-я. Шутовская. О Тенере Лизеттине отце, виноторговце, перечневая. 10-я. Шутовская. О Тонвуртине старом шляхтиче з дочерью, перечневая” (РГАДА. Ф. 139. Оп. 1. Д. 31). Опубликовано; см.: *Тихонравов Н.* Указ. соч. Т. 2. С. 551; *Морозов П.О.* Указ. соч. С. 228. Второй — “Описание комедиям, что каких есть в Государственном Посольском приказе, мая по 30 число 709 году: 1. О Фронталпее короле Эфирском и о Мирандоне сыне его и прочих. 2. О честном изменнике, в ней же первая персона Арцух Фредерик фон Поплей. 3. Дон Педро, почитанной шляхта и Амарилис, дочь его. 4. Прельщенной любящей. 5. Тюрмовой заключник или принц Пикельгяринг. 6. О крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр Македонский. 7. Сципий Африканский, погубление королевы Софонисбы. 8. О Графине Триерской Геновеве. 9. Два завоеванные города, в ней же первая персона Июлий Цесарь. 10. Постоянной Папиниянус. 11. Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер. 12. О Баязете и Тамерлане. 13. Доктор принужденной” (РГАДА. Ф. 139. Оп. 1. Д. 21). Опубликовано; см.: *Малиновский А.Ф.* Записки, принадлежащие к истории Российскаго театра // Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре. М., 1808. С. 113; *Пекарский П.П.* Указ. соч. С. 192—193; *Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 145—146. О первоисточниках этих немецких пьес, переведенных в Москве, см.: *Тихонравов Н.* Указ. соч. Т. 2. С. 550—615; *Морозов П.О.* Указ. соч. С. 227—260.

⁶ Ротакс умер в 1705 году (*Богоявленский С.К.* Указ. соч. С. 131.)

⁷ Там же. С. 135—136.

⁸ *Старикова Л.М.* Указ. соч. С. 145.

⁹ Там же. С. 146.

Фюрста). Переехав затем в новую столицу, Санкт-Петербург, царевна организовала и там театр, просуществовавший до ее смерти (1716 г.), который, будучи полупрофессиональным и полупрофессиональным, а также не замкнуто домашним, отчасти возмещал отсутствие профессионального публичного театра¹.

В 1720-е годы Петр I старался возродить публичный театр по испробованному уже в начале XVIII века рецепту — с помощью иностранных артистов. Так, в 1720—1721 годах он приказывал П.И. Ягужинскому, бывшему тогда в Праге, а затем в Вене, нанять там “компанию комедиантов таких, которые умеют говорить по-славянски и по-чешски”². Однако предприятие это, вероятно, не удалось.

Весной 1723 года в Петербурге появилась немецкая труппа (“банда”) под руководством И.-Г. Манна (“комедианта директора, который приехал с женой его и детьми, и с другими комедиантами для игранья комедий”³). Для спектаклей этой труппы в октябре 1723-го соорудили новый “деревянный комедиантский дом” на Мойке⁴. Репертуар ее был идентичен немецким труппам этого времени,

то есть состоял из пьес типа “Главных и государственных действий” и “малых” комедий⁵. Эта труппа выступала до 1725 года (до смерти императора).

После второго заграничного путешествия Петра I усилился поток в Россию иностранцев всевозможных профессий, занятий, разных национальностей и вероисповеданий. Среди них приезжали отдельные актеры и небольшие труппы: английские, французские, голландские и особенно часто немецкие. Предлагали свои услуги целые оркестры и одиночные музыканты-солисты. Наводывались “позитурные мастера” (позы, движения), “шпрингмейстеры” (акробаты, прыгуны), “баланцеры” (канатоходцы, танцоры на проволоке), “кунстмейстеры”, “штукмейстеры” (фокусники, жонглеры) и “показатели” всевозможных “дивотворств” и чудес. Очень много прибывало кукольников, причем с куклами различных видов: марионетками, перчаточными, механическими и пр. (“в ящиках”, “выпускными”, “фигурами-автоматами”, “с ширмами” и т. д.)⁶.

Несмотря на разнообразие этих трупп и артистов, на жанровые и видовые особенности, в их представлениях было больше сход-

¹ Там же. С. 150—153.

² *Старикова Л.М.* Документальные уточнения к истории театра в России петровского времени // Памятники культуры. Новые открытия. 1997. М., 1998. С. 180—183, 186—187.

³ Там же. С. 183—185, 187—188.

⁴ Поначалу для представлений труппы Манна было решено использовать бывший театр царевны Натальи Алексеевны, для чего 21 апреля 1723 года повелели: театр “с московской стороны <...> со всеми к нему потребности перевезть и поставить на Васильевском острове” и дали для этого “каторжных”. Но поскольку “он в потребную меру не пришел, сего ради повелено такой комедиантской дом сделать из досок на Адмиралтейском острове близ Полицимейстерской канцелярии на пустом месте Данила Новицкого” (РГИА. Ф. 467. Оп. 4. Д. 752. Л. 1, 2.).

⁵ Из репертуара, игранного этой труппой в Петербурге, известны только две пьесы: в августе 1723 года была представлена “Возможность, сделанная невозможной” (“Die unmöglich gemachte Möglichkeit”, см.: *Берхгольц Ф.-В.* Дневник камер-юнкера Ф.-В. Берхгольца. М., 1903. Ч. 3. С. 134) и “Бедный Юрген” (“собственно, комедия Дандена”, т. е. переделка комедии Мольера “Жорж Данден, или Одураченный муж”; см.: там же. Ч. 4. С. 8). Но, конечно же, они привезли в Россию свой репертуар, исполнявшийся ими в Риге, об этом см.: *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Комедиант Манн // Ежегодник Императорских театров. 1912. Вып. VII. С. 39—40. Басевич писал о представлениях этой труппы: “Когда приехала труппа немецких комедиантов, он (Петр I. — Л. С.) велел выстроить для нее прекрасный и просторный театр со всеми удобствами для зрителей. Но она не стоила этих хлопот <...> В то время он (немецкий театр. — Л. С.) был не более как сбор плоских фарсов, так что кое-какие наивные черты и острые сатирические намеки совершенно исчезали в бездне грубых выходов чудовищных трагедий, нелепого смешения романических и изысканных чувств, высказываемых королями или рыцарями, и шутовских проделок какого-нибудь Jean Potage, их наперсника. Император, вкус которого во всех искусствах, даже в тех, к которым у него вовсе не было расположения, отличался верностью и точностью, пообещал однажды награду комедиантам, если они сочинят пьесу трогательную, без этой любви, повсюду вклеиваемой, которая ему уже надоела, и веселый фарс без шутовства. Разумеется, они плохо выполнили эту задачу, но чтоб их поощрить, государь велел выдать им обещанную сумму” (*Басевич Г.-Ф.* Записки графа Басевича, служащие к пояснению некоторых событий из времен царствования Петра Великого. М., 1866. С. 152—153).

⁶ *Старикова Л.М.* Иностранные кукольники в России в первой половине XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. 1994. М., 1996. С. 135—136, 140—144.

ства, нежели различия. Они включали в себя: цирковые трюки, акробатические и танцевальные номера (часто “на веревке”), короткие пантомимические и драматические сценки, сопровождавшиеся музыкой и вокалом, а иногда соединялись с механическими “чудесами” и с эффектами фейерверков. Это часто комментировалось выходками Арлекина и ему подобных “шутовских персон” и называлось все “комедией”. Эти представления были эмоционально заразительны и доступны для восприятия любой самой неискушенной аудиторией любой национальности. Так, в 1719 году в Петербурге выступала немецкая труппа И.-К. Эккенберга — “мужа силы чрезвычайной”, имевшего при себе “куриозную компанию, при которой находится аглинская танцевальная мастерица”¹. Он сочетал в себе искусство циркового артиста (атлета-силача) и исполнителя пьес типа “Haupt und Staatsaktionen”².

Уже в послепетровскую эпоху, в марте 1727 года, в Петербург прибыли “из Ревеля царской земли баланцёрный мастер Данила Махер и прусские земли города Кенихсберга баланцёрный мастер и комедиант Ягас Кристофор Сигмунд для прокормления своего показанием разных баланцёрных вещей”³. Приезд последнего имел весьма важные последствия для театральной жизни России. В 1730-е годы И.-Х. Зигмунд с женой Елизаветой показывал уже “кукольную комедию”⁴. 17 сентября 1742 года Сенатом

была подписана привилегия “немецкой банды комедианту Зигмунду с женою ево Елисаветою” на содержание комедий в целом ряде городов России: Москве, Петербурге, Риге, Нарве, Ревеле и Выборге, а еще в августе Зигмунду отвели “подлежащее к комедии строения место” в Москве, в Новой Басманной слободе, а в Петербурге “на Адмиралтейском острове в Морской улице”⁵. Во всех других городах он мог “комедии играть в наемных у партикулярных людей домех”⁶.

Во времена Елизаветы Петровны, начиная с коронационных спектаклей, круг зрителей придворного театра расширяется. Иногда допускалось на представления “все шляхетство” (а не только персоны первых “классов”), изредка и “знатное купечество” (“только одеты были б не гнусно”); в 1749 году императрица “соизволила дозволить, во время бытия при дворе комедии, ходить караульным лейб гвардии господам обер офицерам” (до этого они пытались смотреть их “самовольно”). Имели доступ в придворный театр и люди, связанные профессионально с искусствами и обслуживанием театра: мастеровые, плотники, машинисты, жестянщики, живописцы, портные, парикмахеры, сапожники и пр. Однако для более широкого круга зрителей, начинавших интересоваться театральным искусством — разночинцев, мещан, простых купцов, “школьников”, семинаристов, студентов из недворянских семей и тем более для дворовых, т. е. собственно для народа, — вход в придворный театральный зал был за-

¹ Старикова Л.М. Документальные уточнения... С. 180, 186.

² Сохранилась афиша представления Эккенберга: “Объявление о чудном муже, его же вторым Самсоном нарицают. <...> А для лутчего изъяснения о силе того мужа, зде(сь) некоторыя штуки кратко объявляются: 1. Подымает он пушку от 2000 до 2500 фунтов тяжелую одною рукою, на которой барабанчика с барабаном или с иным каким инструментом посадит. Оную пушку толь долго подняв держит, пока другою рукою про здравие господ зрителей рюмку вина выпьет. 2. Двух или трех лошадей припрягает к себе, которыя хотя всеми силами тянут, однако ж с места сволочь не смогут. 3. Канат перерывает своими обеими руками, котораго две лошади перервать не могут. 4. Ложится на два стула, а именно: голову на один стул, а ноги на другой, и велит на тело свое стать 5 или 6 человеком самым тяжелым, которых на себе держит, пока вина рюмку выпьет. 5. Подымет лошадь одною рукою, на которой человек или два сидели б и до тех мест подняв держит, нимало не угибаясь. 6. Наковальню от 500 или 600 фунтов тягостию поставляет себе на грудь и заставит на ней двух кузнецов прут железной разбить. 7. Ляжет на землю и велит на себя двум тяжелым человеком стать, с которыми он встанет на стул, которой на столе стоит. 8. Подымает от 10 или 12 человек самых тяжелых и, подняв одною рукою толь долго держит, пока рюмку выпьет вина. 9. Железной гвоздь в фут длиною, а в дюплю шириною, свертит, как пыжевик. 10. Скамью возмет в 18 фут длиною за один конец ртом (зубами), а на другой конец стул поставит, которую от земли десять футов вверх подымает. 11. Возмет палку в рот (зубы) и велит двум самым сильным людям тянуть, которую не могут у него изо рту вытянуть вон <...> А действия сии показаны будут в доме том, где прежде сего игрывались комедии”. См.: Пекарский, 1858. С.196—198.

³ Старикова Л.М. Иностранцы кукольники... С. 145.

⁴ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730—1740. Вып. 1. Сост., авт. вст. ст. и комм. Л.М. Старикова. М., 1996. С. 433—442. Док. №№ 262, 264, 265, 267, 272.

⁵ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны... С. 33—39, 665—722.

⁶ Там же. С. 667. № 592.

крыт. В этой связи для развития русской театральной жизни в 1740-е годы очень важным фактором стало появление в нескольких городах Российского государства и прежде всего в обеих столицах (особенно в Москве) “Немецкой комедии” — постоянно действующего, а не эпизодически наезжавшего, как ранее, стационарного, а не дававшего спектакли в случайных и плохо оборудованных помещениях, публичного профессионального городского театра. Зрителем спектаклей этой “вольной” труппы мог стать любой желающий, в том числе из крепостных дворовых людей (лишь бы платили за вход). И в течение 1740-х — начала 1750-х годов “Немецкая комедия” завоевывает необыкновенную популярность среди широких слоев российской публики, включая самые “низы”¹.

Репертуар “Немецкой комедии” был таким же, как и у многих “вольных” трупп (о которых мы говорили выше), но, конечно же, более разнообразным. Он состоял из небольших пьес или импровизированных сценок в духе комедии дель арте, понятных самой непритязательной аудитории, так как персонажи и их характеры были уже хорошо знакомы русской публике; вдобавок представление приправлялось всем, о чем говорилось выше: цирковыми акробатическими номерами, фокусами, трюками, пением, танцами, игрой на музыкальных инструментах, показом дрессированных зверей, механическими “чудесами”, включая фигуры-автоматы и кукол-марионеток и пр. А когда немецкие актеры хотели снискать у русского зрителя особенный успех, они исполняли некоторые эпизоды или сцены на русском языке, сопровождая их русскими песнями и танцами. Когда же давались большие и сложные для восприятия зрителей представления, т.е. требовавшие обязательного понимания текста и аллегорического его смысла, спектакль снабжался печатной программой-переводом. В отдельных постановках спектакли Зигмунда бывали близки традиционным немецким представлениям “Haupt und Staatsaktionen”, в которых являлись коронованные особы со страстями, достойными царей и богов, со злодеями, кровопролитиями, страданиями, любовной экзальтацией и три-

умфами (надуманными, но волнующими зрителей, кстати, очень близкими “Российским комедиям” из репертуара русских любительских трупп “охотников”)².

“Немецкая комедия” оказала несомненное влияние на формирование и активизацию деятельности русских любительских трупп “охотников” (особенно в Москве), постепенно преобразовывавшихся в эти годы в полупрофессиональные труппы. Для них немецкий театр служил сначала неким образцом, подчас единственно свободно доступным источником “настоящих”, т.е. профессиональных театральных впечатлений (где можно было воочию увидеть настоящую сцену, ее устройство, машинерию, декорации, реквизит, костюмы и, наконец, игру профессиональных актеров).

В конце 1740-х — самом начале 1750-х годов русские “охотники” (и московские, и петербургские) вступают с “Немецкой комедией” во взаимодействие и тесный профессиональный контакт (вплоть до сдачи в аренду российским актерам в Москве и Петербурге “немецкого комедиантского дома” со всем его гардеробом, реквизитом и, вероятно, декорациями, причем между разными труппами “охотников” идет конкурентная борьба за наем именно этого здания³). На эти контакты не повлияла смена директора-антрепренера (в 1747 году И. Зигмунд умер, и привилегия перешла к П. Гильфердингу⁴).

К середине 1750-х годов популярность представлений “Немецкой комедии” у русского зрителя явно падает и сменяется интересом к собственному национальному театру, заявившему о себе активной деятельностью полупрофессиональных партикулярных трупп “охотников”. Немецкая комедия, выполнив свою важную миссию, перестает пользоваться успехом у русской публики, которую во многом сама же воспитала. И хотя потом, в последующие десятилетия (1760-е—1770-е годы), немецкий театр продолжал существовать в России, его спектакли предназначались в основном для немецкоязычной диаспоры и русской публикой посещались случайно.

¹ Мы имеем довольно много документов о том, как зрители, не имевшие возможности (а может быть, желания) заплатить за вход в “Немецкую комедию”, брали приступом театр, за что жестоко наказывались (см.: *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. 1986. Л., 1987. С. 145—147, 156—157. №№ 9, 11, 12, 45).

² Театральная жизнь России в эпоху Елизавета Петровны... Ч. 2 М., 2005. С. 13—15. №№ 742, 743.

³ *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь... С. 151—156. №№ 25—27, 32, 33, 40, 42.

⁴ Там же. С. 147—148. №№ 13—15.



Мастерская прозрений

И.П. Уварова. Вертеп: мистерия Рождества.
— М.: Прогресс — Традиция, 2012. — 302 с., илл.

**Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.
О.Э. Мандельштам**

**В свернутом виде пространство Вселенной
умещается в малом ящике вертепа.
И.П. Уварова**

Научный поиск в “Мистерии Рождества” не отделим от того, что принято называть поэтическим откровением. Редкое сегодня слияние познаваемого и познающего делает труд И.П. Уваровой уникальным: в нем приоткрывается не только тайна вертепа, но и глубина личности самого пишущего. Сразу же отметим, что “Мистерия Рождества” — это еще и книга о тех людях, которых вертеп однажды нашел и судьба которых вертепом была предопределена (Виктор Новацкий, Хенрик Юрковский, Анна Некрылова, Алексей Шеглов, Сергей Ефремов, С. Брижань и множество других и, конечно же, баба Дуся). Благодаря этим хранителям стало возможно возрождение вертепа в условиях нашего времени.

Какими критериями исчерпывается смысловый потенциал исследовательского труда? “Мистерия Рождества” вырывается за пределы собственно научного пространства, соприкасаясь с самой жизнью. И соприкоснувшись с ней, воздействует на нее, возрождает утраченные обряды и связи. Когда-то еще в советское время не без участия Ирины Павловны журнал “Декоративное искусство” опубликовал работу О.М. Фрейденберг, посвященную семантике постройки вертепного театра. Явленная в ней сила мысли была поразительна: в исследовании не только открывались новые горизонты видения, но и дарился ключ от сокровенного ящика — вертепа. Тем не менее, впечатление от прочитанного так и осталось в пределах, очерченных научным знанием.

Необычность книги Уваровой заключается в ее действенности; наверное, не случайно автор упомянул в названии слово “мистерия”. Три экземпляра книги, оказавшиеся в Ижевске, привели к созданию трех домашних вертепов. Прежде чем осмыслить концепцию вертепного театра, первое, что сделали ее читатели, — изготовили вертепные постройки. Рука, уже давно привыкшая только писать, вдруг вспомнила об иных умениях. И слегка оплывшая от неумелой обработки в огне Дева Мария, и почерневшие ангелы странным образом свидетельствовали о подлинности

того, что было в начале... “Мистерия Рождества” — лучшее доказательство того, что живое слово по-прежнему способно порождать и преобразовать реальность. По случайному совпадению (парность случаев?) именно в этом году впервые в Ижевске была проведена выставка вертепов, а студенты Удмуртского университета разыграли вертепное действо перед детьми-инвалидами. Заметим, что в Удмуртии традиции вертепа вообще никогда не существовало.

О чем эта книга? Об истории русского и европейского вертепа, о сокровенном значении удивительного переносного “ящика”, вместившего в себя пространство жизни и смерти. Погружение в историю начинается с упоминания легенды о Франциске Ассизском, некогда оживившем куклу, а заканчивается рассказом о бабе Дусе, не подозревавшей о существовании вертепа, но о куклах “знающей все”. Между Франциском Ассизским и бабой Дусей — головокружительные экскурсии в мифологию и историю, реконструкция культурных архетипов. И по мере рассказа из разнообразных и подчас разрозненных сюжетов на глазах читателя рождается вертеп. Он создается из таких, казалось бы, несовместимых деталей, как “Прозепе в Греччио” в Верхней части Ассизи, и Збручского кумира, лежащего в Киево-Печерской лавре, “Бродячей собаки” и театра Н. Евреинова, письма С. Брижаня и реплик уже названной бабы Дуси... В самом этом соединении различных времен и культур видится несомненное достоинство книги И.П. Уваровой. Современный мир нацелен на идею разделения, пафос “Мистерии” — в принципиальном единстве культуры, воспроизводящей один и тот же сакральный смысл в различных формах. Язычество и христианство, архаика и современность соединены в едином смысловом контексте. Не случайно в книге несколько раз процитированы строки Б.Пастернака: “Все мысли веков. Все мечты, все миры”. Трижды

употребленное в пределах одной строки местоимение обретает заклинательную функцию, “сшивает” все времена и пространства. И нет никакого противоречия в том, что Збручский кумир стоит у истоков христианской культуры, а в “Рождественской звезде” Пастернака верблюды “шаркают по снегу” и “верхушки ольхи” прикрывают мистериальное действо. В конечном счете, во все времена все мы сосуществуем на одной и той же сценической площадке...

Вертеп — одна из самых емких и универсальных форм обряда. Изначальный смысл всякого обрядового действия — обнажение невидимой границы между жизнью и смертью. Невидимая в обыденной жизни, эта граница обретает всю возможную полноту своего существования в обряде. Чудо жизни — в ее ежеминутном и вечном преодолении смерти. Именно в вертепе эта мысль получает зримое воплощение, ибо два этажа постройки разграничивают и два мира — жизнь и смерть, небеса и преисподнюю.

Вряд ли сейчас имеет смысл перечислять (не перечислить!) все находки И.П. Уваровой, сопровождающие ее труд почти на каждой странице. Не являясь специалистом в области искусствознания, я скажу лишь о предмете мне более близком. Дело в том, что “Мистерия Рождества” проливает свет не только на сам “артефакт”, но и на его бытование в пространстве поэтического текста. Под определенным углом зрения монография прочитывается и как история воплощения вертепного действия в русской литературе (Н.В. Гоголь, М.А. Булгаков, Б.Л. Пастернак, О.Э. Мандельштам...).

Прежде всего автор дарит нам замечательные рассуждения на тему “Гоголь и вертеп”, еще не получившую должного освещения в филологии. Да, безусловно, гоголевская реальность уподоблена вертепу (и как это не открылось раньше?). Ну, конечно, странная “История о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем” — не что иное, как интермедия кукольного театра (и как это не увиделось прежде?). В литературоведении догадки о вертепной природе гоголевской прозы прежде высказывались (Ю. Барабашем, М. Вайскопф...), но никогда не разворачивались. В “Мистерии Рождества” эта проблема поставлена и намечен дальнейший путь изучения гоголевской прозы: “Создается впечатление, что его украинский цикл вообще опирается на кукольную комедию гораздо крепче, чем принято думать” (с. 257). Позволим себе предположить, что в основании гениальных “Мертвых душ” также скрывается идея вертепа. И тогда в совершенно другом ключе можно говорить о кукольности гоголевских персонажей. В обозначенном смысловом контексте приоткрывается тайна переносимой Чичиковым шкатулки, имеющей несколько этажей... Да и сама архитектура поэмы уподобляется двухэтажной постройке, где первый том — преисподняя, а второй том — мир, в котором чичиковскую птицу-тройку ожидают Дева Мария и

ее Младенец... (Вот только второй этаж гоголевского вертепа охвачен огнем.)

Далее взгляд исследовательницы обращается к “Мастеру и Маргарите” М. Булгакова и “Доктору Живаго” Б. Пастернака и выявляет в почти заученных наизусть текстах все тот же силуэт двухэтажного театра. Еще более пронзительным оказывается цитирование двух стихотворений О. Мандельштама, которые предвзвешивают третью и восьмую главы книги: “Как кони медленно ступают...” и “Сусальным золотом горят...”. Два изумительных стихотворения, помещенных рядом с вертепом, прочитываются по-другому. И путь мандельштамовского “младенца” — все тот же путь в повозке-яшике-вертепе “навстречу звездному лучу”, и “нежный лед руки чужой” указывают на близость *другого* мира и невыносимую хрупкость *этого*. И за игрушечным сусальным миром со страшным взглядом волков угадывается все та же хрустальность бытия и все то же пространство смерти. “Обтанцовывание смерти” — сказала об этом времени Марина Цветаева... Даже эти немногочисленные примеры позволяют обнажить смыслопорождающие механизмы, заложенные в труде Ирины Павловны.

Пространство вертепного ящика открывается читателю по мере того, как он погружается в чтение. В то же время явленное и названное в слове — всего лишь незначительная часть бытия, исследование же Уваровой еще и о том, что расположено за пределами слова. Тайнопись — один из главных организующих принципов “Мистерии Рождества” (отсюда своеобразие стиля, который в большей степени намекает, нежели говорит). Эта книга не столько разрешает загадки, сколько указывает на их существование, ведь мир-вертеп существует только до тех пор, пока в нем присутствует “*ничто*”, в слове принципиально невыразимое.

У замечательного русского писателя Владимира Одоевского есть известный всем с детства рассказ “Городок в табакерке”. (После прочтения книги Ирины Павловны мне везде видятся вертепы, вот и описанная в рассказе табакерка странным образом напоминает вертепный ящик... Хотя сейчас не об этом.) Герой Одоевского отправляется в путешествие по кукольному городку, символизирующему собой Вселенную. Мише, как известно, удается разгадать тайну музыкальной шкатулки, но разгадка сопряжена с разрушением: как только рука мальчика соприкоснулась с Белой королевой — царевной Пружинкой (осью бытия), мгновенно перестала звучать музыка.

Такова логика всякого проникновения в запредельное. Ирине Павловне Уваровой удалось избежать этого последнего прикосновения. Чудо вертепа осталось чудом... И это, наверное, самое главное в жизни — не разрушить тайны, нам не принадлежащей...

Татьяна Баженова



Окончание. Начало на с. 157.

Станиславского международный студенческий фестиваль театрального искусства “Станиславский. Начало”. Фестиваль организован по инициативе Российского университета театрального искусства — ГИТИС и Московского драматического театра им. К.С. Станиславского. На сцене этого театра фестиваль и проходил в апреле этого года и включал в себя три гала-концерта ведущих театральных вузов России: ГИТИСа, Театрального института им. Бориса Шуккина, Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина, Школы-студии (института) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХТ им. А.П. Чехова (Школы-студии МХАТ), а также Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Организаторы фестиваля позиционируют его как “общественно-культурный проект, который призван показать достижения отечественной театральной школы как в России, так и за ее пределами”. Нынешний цикл фестивальных показов явился пилотной частью длительной программы. Творческое и культурное значение фестиваля организаторы видят в “развитии сотрудничества между отечественными и зарубежными театральными вузами и театральными школами, создании творческой платформы для реализации новых инициатив, содействии обмену профессиональным опытом, упрочении творческих связей”.

Студенты театральных и кинематографического высших учебных заведений представили на суд широкой публики в яркой увлекательной форме свои оригинальные композиции и лучшие работы, каждая из которых в дни фестиваля была показана зрителям только один раз.

Быть может, эти творческие опыты начинающих артистов открыли специалистам и публике имена будущих звезд экрана и сцены.

Фестивалю студенческих работ предшествовало начало другой долгос-

рочной “клубной” программы — “В гостях у К.С. Станиславского”. Это общее название цикла вечеров — творческих встреч крупных деятелей культуры, искусства, театра, кино со зрителями, читателями, специалистами, с теми, кто хочет посвятить свою жизнь профессиональному сценическому и экранному творчеству, и просто с поклонниками.

Предваряя первую встречу, художественный руководитель Театра им. Станиславского Валерий Белякович напомнил, что этот театр не только создан Станиславским, но и руководили этим коллективом великие ученики Константина Сергеевича. И потому в юбилейный год было бы справедливо и правильно именно здесь, в здании этого театра, в его зале провести серию встреч мастеров театра и кино с ценителями театрального и экранного искусства.

Первой в этом цикле стала встреча с Андреем Кончаловским. Мастер сразу отверг форму длинного и скучного докладывания о собственных творческих достижениях и планах и предложил залу общаться в непринужденном обмене вопросами и ответами. Сейчас же на сцену поплыли белые листочки записок-вопросов. Андрей Сергеевич ответил практически на все, легко, иронично и темпераментно общаясь с залом. Разумеется, много вопросов касалось именно творческих планов. Но режиссер, рассказывая о себе, раскрывал “кухню”, технологию творчества, ту глубоко интимную внутреннюю, мучительную и радостную работу, которая проходит в уме, сердце и душе художника. Ее трудно описать и трудно сложить непротиворечивые формулы, передающие ее суть. Но тем менее, не вдаваясь слишком глубоко в профессиональную специфику создания фильма или спектакля, Кончаловский рассказывал о своем опыте работы с текстом литературного произведения — прозы, сценария или пьесы — при переводе его на язык сцены или экрана, о взаимоотношениях в творческой группе, взаимоотношениях режиссера и актера.

Разумеется, сразу в нескольких записках был вопрос о том, нет ли у

Кончаловского желания возглавить театр. На что Андрей Сергеевич ответил, что такие предложения есть — но нет у него такого желания. Он предпочитает оставаться самостоятельным свободным творцом и не взваливать на свои плечи груз ответственности за огромное сценическое предприятие.

Естественно, что мастеру было задано много вопросов о том, как попасть в театральный или кинозал, как стать актером, сценаристом или режиссером. Хотя многие из таких вопросов повторяли друг друга, но тем не менее Кончаловский постарался без прикрас внятно обозначить трудности, встающие на пути у каждого, кто избрал сферой приложения своих талантов художественное творчество. И несколько раз, говоря об этом, Кончаловский напоминал, что, готовясь оказаться на съемочной площадке или на сцене, надо твердо понимать: искусство сцены и кино — это коллективное творчество; в творческой команде, как нигде, надо уметь договариваться.

Наверное, не случайно именно теперь, когда Московским драмтеатром им. Станиславского руководит В.Р. Белякович, здесь затеяли такие программы, как фестиваль студенческих работ и “В гостях у Станиславского”. Может быть, на возникновение и поддержку этих идей повлияло студийное прошлое Валерия Романовича — но ведь дух студийности ценили и реформаторы русской сцены, русской театральной школы. Но тут важно напомнить вот что: тематические и клубные формы общения театра и зрителей не противоречат самой сути жизни стационарного репертуарного театра. Ведь еще каких-то одно-двух поколений назад закулисье любого театра в каждом театральном городе нашей страны было именно своеобразным клубом творческой интеллигенции (да и научной, и инженерно-технической тоже), местом неформального общения с читателями, учениками художественных школ и училищ, студентами и преподавателями вузов, молодыми литераторами...

Именно таким был девиз-название нынешнего конкурса спектаклей в рамках очередного театрального московского открытого молодежного фестиваля “В добрый час!” им. В. Розова, прошедшего на Воробьевых горах весной 2013 года. Фестиваль проводят московский городской Дворец детского (юношеского) творчества и Центр художественного образования.

Идея нынешнего смотра в том, чтобы постановка каждого предложенного в конкурс спектакля непременно стала творческим и духовным событием в развитии, становлении и участии зрителей, и зрителей, с которыми они вступают в диалог-сотрудничество.

“В поисках смыслов” — девиз, концентрированно отражающий основную, год от года усиливающуюся тенденцию фестиваля “В добрый час!” — взгляд юношества на актуальные социальные и духовные проблемы современности. Взгляд этот — неизбежно пытливый и испытующий, подвергающий сомнению обретенные предыдущих эпох, даже если эти обретенные кажутся старшим поколениям безусловными аксиомами.

Выбор пьес, сюжетов и литературных основ для спектаклей молодежных, юношеских и подростковых коллективов — участников фестиваля всегда был очень серьезным и основательным и включал в себя широкое обращение к крупнейшим произведениям российской и зарубежной классики и актуальным современным пьесам, в том числе произведениям молодых наших драматургов.

Юные артисты и руководители их коллективов, рассказывая о современности, обращаются к самым разнообразным текстам. Например, на фестивале в этом году народный коллектив — молодежный театр-студия “Мы” (Астрахань) представил мистерию по “Слову о полку Игореве” — о необходимости и умении ставить общенародные проблемы выше частных, местных интересов. А московская театральная группа “Паровоз” показала мюзикл о проблемах доверия в семье между взрослыми и детьми на основе повести О. Уайльда “Кентервильское привидение”. О том же — и о первом любовном чувстве — был музыкально-драматический спектакль по пьесе Лопе де Вега “Изобретательная влюбленная” театра “Раз, два,

“В поисках смыслов”

три” московской школы № 123. О проблемах семьи говорили и инсценировка “Собака Пес” (по книге Д. Пеннака) московского молодежного “ПРОСТОтеатра”, и сценическая фэнтези “Замок на облаке” (инсценировка книги Д. Джонса “Ходячий замок”) творческого театрального объединения “Лири” из Домодедова. В этих и других спектаклях юношескими коллективами были предложены и самые разнообразные формы сценического высказывания — от абсурдистского и условно-символического действия до мини-опер и авангардных драм-балетов (как в спектакле “Черный квадрат и белый призрак” молодежного театра “Воздухоплавательный парк” из Электростали); от хореографических переложений известной прозы (как в постановке московской детской театрально-хореографической студии “Шармэль” по “Снежной королеве” Г.-Х. Андерсена) до реалистических психологических историй и роскошных костюмных мелодрам.

И все же самыми эффектными и содержательными, вызвавшими самые горячие споры на обсуждениях и в дискуссионных клубах были спектакли по пьесам и прозе современных маститых российских писателей и произведениям молодых российских драматургов. Пожалуй, по остроте выбранных сюжетов и литературного материала, на основе которого раскрывается проблематика наших дней, по темпераментности, эмоциональности и остроте сценических высказываний юных артистов афиша театрального конкурса нынешнего фестиваля “В добрый час!” была самой яркой и впечатляющей за последние несколько лет.

Бытописательскими, точными и тонкими по проникновенности отражения реальной жизни и одновременно очень острыми по социально-нравственной проблематике и режиссерско-актерскому образу решению оказались спектакли “Кража” по повести В. Астафьева театра-студии “Стая белых воронят” и особенно “Ул. Щетинкина, 42” театральной студии “Вертикаль” и студии “Крылья” при драматическом театре “Вернадского, 13” — тоже по произведениям Астафьева. Вообще, юношеские коллективы, участвующие в фестивале “В добрый

час!” и других смотрах, подобных ему, все чаще в последние годы выбирают для постановки произведения писателей и драматургов, называемых ныне современными советскими классиками, но всегда поднимавших и бескомпромиссно рассматривавших самые сложные, “вечные” проблемы жизни человеческого духа. Вот и на этом смотре были весьма интересные постановки, поднимавшие сложные семейные и социальные проблемы — “Четыре капли. Праздник” по В. Розову социальной театра “Другие люди” и социально-психологическая мистерия театрального коллектива “Домой” по пьесе А. Володина “Две стрелы”. Но наиболее впечатляющими и неоднозначными, вызвавшими самую бурную зрительскую реакцию и самые бурные обсуждения, были постановки по пьесам современных молодых российских авторов — “Вечер с ангелами” (сценический вариант Т. Чураковой) театрального коллектива “Синтез Арт-студия” из подмосковного Долгопрудного и мистические психологические драмы Е. Ткачевой: “Свечка” театральной студии “Калитка” из Реутова и “Здравствуй!” детской театральной студии “Интересно”. Но даже среди них яркостью и остротой, бескомпромиссностью постановки проблемы и эффектностью режиссерского решения выделялся спектакль по пьесе В. Сигарева “Волчок” театра-студии “Экополис” из Дубны.

В этом году на фестивале была широко развернута такая своеобразная форма обмена мнениями и взаимной учебы, как коллективные мини-рецензии коллективов-участников смотра на спектакли друг друга, блиц-брифинги вопросов и ответов сразу после спектакля между зрителями и создателями и участниками только что показанной постановки и “театральные кафе закулисья”, где происходили дискуссии-обсуждения увиденного с участием и “взрослых” театральных специалистов, и руководителей коллективов, и юных артистов. И во всех этих формах обсуждений, оттолкнувшись от увиденных спектаклей и представленных пьес, разговор непременно обращался к реальной жизни и ее проблемам, к реальным свойствам природы человека и взаимоотношений людей, породивших те или иные животрепещущие проблемы.

В. Б.