

В ближайших номерах журнала:

Мария Апраксина “Золотые вы мои, золотые...”
 Ульяна Гицарева “Спичечная фабрика”
 Олжас Жанайдаров “Джунглы”
 Николай Коляда “Скрипка, бубен и уют”
 Марина Куновская “Ли Сан Гугль”
 Биймурза Мангаев “Игры на крыше старой мельницы”
 Павел Павлов “Москва—Ногинск”
 Сергей Руббе “Муки здравомыслящих”

Зарубежная драматургия
 Питер Куилтер “Прощание на бис”

История. Библиография
 Яков Благодаров
 “Смешное сборище, или Мещанская комедия”
 Иоганн Нестрой
 “Злой дух Лупмацивагабундус, или Беспутная троица”

*Подписаться на журнал можно в любом почтовом
 отделении по каталогу
 Агентства “Роспечать”, индекс 70 946.*

Альтернативную подписку ведут:

ООО “Агентство ГАЛ”, тел.: (499) 685-12-20, e-mail: artos-gal@mail.ru
 МК “Периодика”, тел.: (495) 672-70-42, e-mail: info@periodicals.ru
 ОАО “Агентство Роспечать”, проект “Офис-Москва”, тел.: (495) 785-14-79,
 e-mail: skotnikova@gosp.ru; kans@gosp.ru
 ООО “Руспресса” (“ИнформСервис”), тел/факс: (495) 651-82-19,
 e-mail: abcnewpress@gmail.com

Выписывайте, читайте журнал

“СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ”!

Теперь доступна и интернет-версия:
<http://rucont.ru/efd/177911?cldren=0>

Материалы разделов критики и истории и библиографии находятся в
 свободном доступе на сайте: www.teatr-lib.ru

1 • 2014 Современная Драматургия

Современная драматургия, 2014, № 1, 1-256

16+

Современная

Драматургия



В НОМЕРЕ:

Пьесы **МАРИИ ЗЕЛИНСКОЙ,**
СЕРГЕЯ ИВАНОВА,
ВИКТОРА КАЛИТВЯНСКОГО,
МАРИИ ОГНЕВОЙ, ЮРИЯ ПОЛЯКОВА,
АЛЕКСАНДРА СТРОГАНОВА,
МАКСИМА ЧЕРНЫША

АЛЕССАНДРО КАЗОЛА
 “Взятка по-неаполитански”

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
 “Декаденты”, “Выходцы из Аида”, “Пирознт”

1
 январь - март
 2014



Современная



Редакционная коллегия:

Н. Мирошниченко
(руководитель)
А. Волчанский
(главный редактор)
Р. Белецкий
(зам. главного редактора)
П. Богданова
(отдел критики и теории)
Г. Холодова
(отдел истории
и библиографии)

Редакционный совет:

М. Бартенев
В. Бегунов
И. Болотян
И. Вишневская
Е. Гремина
В. Забалуев
Г. Коваленко
Н. Коляда
А. Коровкин
С. Новикова
И. Райхельгауз
П. Руднев
В. Ряполова
М. Швыдкой

Драматургия

Над номером работали:

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

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

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

Формат бумаги 70x100/16. Офсетная печать. Объем 31,48 уч.-изд. л. Цена в розницу — договорная.

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

© Москва, "Современная драматургия", 2014

Номер отпечатан типографией ООО "ИПФ "Гарт". Тираж 1650 экз.

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

In this issue:

Like Gods by Yu. Poliakov, A tragicomic love triangle in the family of a retired diplomat. His wife rejects the advances of a big businessman and falls for his assistant, a young careerist who reciprocates yet would not mind to have an affair with her daughter...

A New Job by S. Ivanov. A vigorous woman has received an interesting business proposition. But, to get the job, she has to divorce her husband — such is the boss's stipulation. While discussing the problem, the spouses learn something new about each other...

Anthropology by A. Stroganov. An elderly writer, who is madly in love with his young wife, is possessed by an odd idea — to put her within himself so they would never part. His close friend, a doctor, is prepared to perform such operation...

Inspection by V. Kalitviansky. 1939. A secret police officer, who is inspecting the GULAG, recognizes in one of the inmates his old friend and meets a woman very much alike the one they both loved once... In this world there is no place for justice; it is ruled by "political suitability".

Lubimovka-2013 Festival

Little Kostya by M. Ogneva. Mother is looking for her lost son in an unfamiliar town. His girlfriend gives her shelter. They go through hard time before they become really close.

I'm Not Sonia by M. Zelinskaya. The action takes place in a strict security prison where people, regardless what side of prison bars they are at, are drawn together by common fate and conditions that form the person who finds himself in this tight system.

Emptiness by M. Chernysh. The characters are the staff of a big company and also their buddies and girlfriends. Business relations are a backdrop for fortunate and unfortunate love affairs, as well as a search for one's place in life and discovering what happens with them and around them.

Foreign Plays

Neapolitan Bribe (A Mbrugliata) by Alessandro Casola (Italy). A satire about the corruption in all spheres of life, including family relations.

Critique. Theory

Eleven reviews of new shows, primarily based on modern plays. Also: a review of the best plays from the Lubimovka-2013 contest (A. Banasiukevich); the shows of the Baltic House Festival (S. Lebedev) and the "ARTmigration" Festival (V. Serdechnaya); talks with playwright A. Stroganov (S. Novikova) and director V. Fokin (P. Bogdanova); notes by V. Shmakov on the project "St. Petersburg playwrights on the St. Petersburg stage"; E. Sokolinsky is analyzing the problem of an artistic utterance in theatre.

History. Bibliography

Hitherto unpublished plays by V. Brusov (1873—1924): *Decadents*, *Expatriates from Hades* and *Pyroent*, with a foreword by A. Andrievskaya, who researched the theatrical legacy of the outstanding poet and "father of the Russian Symbolism".

1 Современная

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

январь — март
2014

Министерство культуры Российской Федерации
Региональный благотворительный общественный
Фонд развития и поощрения драматургии
Редакция журнала
Издается при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

Драматургия

		<i>Пьесы</i>
Ю. Поляков	3	Как боги
В. Калитвянский	33	Инспекция
М. Огнева	55	Костик
М. Черныш	63	Пустота
М. Зелинская	83	Я не Соня
А. Строганов	99	Антропология
С. Иванов	120	Новая работа
		<i>Зарубежная драматургия</i>
А. Казола	135	Взятка по-неаполитански
		<i>Критика. Теория</i>
	162—181	В пьесе и на сцене (рецензии В. Бегунова, А. Ивановой, М. Кореневой, С. Лебедева, В. Москвитина, В. Павловой, О. Фукс)
А. Банасюкевич	182	Все меньше странного...
С. Лебедев	185	Игры с зеркалами
В. Сердечная	188	Творческая мобильность: от Мотыгино до...
А. Строганов	192	“Мы переживаем “ледниковый период”... (интервью С. Новиковой)
В. Фокин	196	“Новое может возникнуть только...” (интервью П. Богдановой)
П. Богданова	202	Лев Додин: театр человека
Е. Соколинский	210	Песни без слов
В. Шпаков	214	На пути к подмосткам
		<i>История. Библиография</i>
А. Андриенко	218	Неизвестный Валерий Брюсов
В. Брюсов	222	Декаденты (Конец столетия), Выходцы из Аида (236), “Пирэнт” (239)
		<i>Хроника. Информация</i>
		31, 133, 161, 255—256

На обложке. Москва, проспект Мира (б. 1-я Мещанская), 30, Дом-музей В. Брюсова; фрагмент мемориальной доски. (См. публикации на с. 218—254).
2-я стр. обл. “С вечера до полудня” В. Розова в Новом драматическом театре (к 100-летию со дня рождения драматурга). Постановка В. Долгачева. Ким — С. Моисеев, Нина — А. Безбородова, Альберт — А. Калинин.

Фото Е. Пряничниковой

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



В начале этого сезона в Перми возник стилистический филологическо-орфоэпический диспут: как правильно ставить ударение — “У моста” или “У моста”? Дело в том, что тема ценителей и коллег собралась на празднование юбилея 25-летия одноименного “золотомасочного” театра.

В конце концов, сошлись на том, что с точки зрения полногласия славянских языков (в том числе русского), правильно и так и эдак — и когда ударение на первом слоге, и когда оно на втором. А на письме и вообще никакой разницы нет. Главное, чтобы по-прежнему с этим театром было интересно и чтобы он и в последующее двадцатипятилетие своей жизни прибавлял и прибавлял в художественном качестве.

Этот театр — один из тех сценических коллективов, которые рождены в самом начале нового театрального бума на рубеже перестройки. Хотя 25 лет — это юбилей его официального учреждения в статусе муниципального театра, хотя складываться этот коллектив начал гораздо раньше и у него есть солидная “до-официальная” предыстория развития и успешного взаимодействия с пермскими зрителями и публикой из других мест. Года два назад справлял свой юбилей его создатель и художественный руководитель режиссер Сергей Федотов. А вот теперь дело дошло и до коллективного юбилея, и оттолкнувшись от него как от повода, Федотов решил устроить маленький художественно-просветительский праздник пермским зрителям: на следующий день после вечера юбилейных пресс-конференций и праздничных торжеств открылась трехдневная программа мини-фестиваля необычных европейских театров, включавшего также цикл мастер-классов, данных руководителями этих коллективов.

Немного о самом театре “У моста” и его руководителе. Этот театр — весьма и весьма необычное явление на нашей театральной карте. Возник он в предперестроечные годы как один из первых у нас “мистических театров” (и остался на этой позиции едва ли не единственным: мистическое здесь, скорее, особый способ художественного познания мира и человека, нежели мисти-

25 лет “У моста”

ческое мышление и чувствование в чистом виде). Здесь идут и классические пьесы, и пьесы современных авторов. Созданы “гоголевский цикл” и цикл спектаклей по нескольким пьесам знаменитого Мартина Мак-Донаха. В основе собственного метода работы с актером — сплав традиций и принципов психологической реалистической школы с методиками Грозовского, Антонена Арто и Михаила Чехова. Театр объездил с гастролями множество стран и многие города России. Побывал на 120 фестивалях, удостоившись за спектакли, за режиссуру, сценографию, актерские работы, ансамблевое мастерство такого неисчислимого количества грамот, призов и лауреатских дипломов, что для них не хватает места на стенах в кабинете художника, в фойе и в коридорах... Федотов ставил спектакли во многих театрах России (включая знаменитый, теперь уже “пост-любовимовский” Театр на Таганке) и в других странах. Много работал в Чехии и был удостоен там (единственный и по сию пору россиянин и вообще иностранец) Национальной театральной премии. И только спустя пять лет после нескольких номинирований получил специальный приз Национальной театральной премии России “Золотая маска”.

Театр “У моста” ныне находится в небольшом старинном здании. Недавно, “под юбилей”, с помощью друзей, спонсоров и властей там наконец проведен ремонт. На потолках и стенах — старинные панно на религиозные сюжеты. Перед входом в новое фойе — классические статуи нагих нимф или граций; их беломраморные бедра обвивают узкие шарфы с игривыми бантами-бутонами на причинном месте; головы нимф украшены венками, а в руках они держат факелы. А само это новое фойе отделано и обставлено роскошной мягкой мебелью в шикарном-пышном стиле “купеческого модерна” начала прошлого века. И ныне эта иронично-роскошная эстетика производит сильнейшее впечатление по сравнению с холодными и безжизненными хайтековскими интерьерами офисов и торговых-развлекательных мультимедийных комплексов. Узорчатая светлая плитка по всему полу, стеклянная коньковая крыша, вдоль стен — узкая поло-

са-фриз, составленная из фотографий лучших сцен спектаклей театра... А все пространства в этом маленьком уютном театре организованы как сценические декорации для бесконечно сочиняемых жизнью сюжетов. Причем, каждый раз, когда здесь аншлаг или тем более юбилейное празднество, диву даешься, как множество людей умещается в этих небольших пространствах. Но именно опыт успешных и эффектных режиссерско-сценографических постановочных решений (когда сюжетно-игровые пространства как бы вдвинуты одно в другое) и помогает художнику и администрации театра каким-то образом вмещать в его фойе и залы всех многочисленных гостей...

Вот в этот театр на его 25-летие слетелись поздравительные телеграммы, включая приветственное письмо от председателей Союза театральных деятелей России А. Калыгина, а также многочисленные друзья-коллеги Федотова и его театра из европейских стран. Приехала Ольга Кондрашина, когда-то жительница Перми, ныне создатель и руководитель крупнейшего в Чехии холдинга русскоязычных СМИ. Приехал и Илья Лернер. В начале перестройки он создал на Украине театр “Фрейлахс” и объездил с нам весь тогдашний Союз ССР и страны бывшего соцлагеря. Ныне Лернер владеет крупным пражским рестораном “Absinthe Time” и “спонсор столования” театра “У моста”, когда тот приезжает на гастроли в Прагу. Прибыла на юбилей и Ева Бергерова, директор пражского Театра комедии (на его сцене показывал свои спектакли театр Федотова), чтобы выстроить программу дальнейшего взаимодействия...

В общем, три дня на праздничном мини-фесте публика зачарованно следила за весьма непривычными для нее зрелищами. Одно из них, “Фауст”, показал пражский театр “Доктор Крззи”. Это собственный иронический современный парафраз легенды о докторе Фаусте руководителя и организатора театра Петра Ланты. Он, кстати, ученик Федотова — занимался в его чешских мастер-классах и лабораториях. Фактически версия, показанная пермским зрителям, была фестивальной премьерой — ее сретировали прямо тут же, в Перми, за три

Продолжение на стр. 133

“Кто забудет...”

Уже более тридцати лет я слежу за жизнью и творчеством прозаика и драматурга Виктора Калитвянского. Мы встретились в стенах Литературного института. Он занимался в семинаре прозаиков у Анатолия Приставкина, а я в семинаре критиков у Евгения Сидорова. У нас была хорошая дружеская компания, и в ней Виктор выделялся своей самодостаточностью, трезвыми размышлениями, критическим взглядом на все и вся. В этом не было ничего удивительного: он к тому времени уже был взрослым человеком, закончил МАИ и работал на предприятии в подмосковной Дубне. Начав с должности инженера, спустя годы стал заместителем генерального директора...

Нас многое объединяло, а самое главное — интерес к истории нашей страны, ее трагической судьбе.

После окончания Литинститута мы сохранили наши отношения. Виктор из промышленности ушел в финансы. Судьба забросила его в Нижний Новгород, где он возглавил один из банков, жил на два дома, мотался между столицей и Нижним, часто бывал у меня во Владимире. Когда я написал книгу “Мещерские страницы Солженицына”, стал ее редактором...

Наверное, он мог и дальше продолжать свой деловой путь... но это был бы не мой друг Калитва, как мы его звали в институте. Виктор ни на минуту не забывал — я точно знаю, — что он литератор. Написал роман, издал несколько сборников повестей и рассказов. И конечно, не удержался и сформулировал свой взгляд на историю страны, выпустив публицистическую книгу “Урок советского”.

Однажды в Нижнем мы были с ним в театре. И он сказал мне в антракте: “А я тоже написал пьесу...”

Так родился драматург Калитвянский, в пятьдесят лет... И теперь я вижу, что его настоящая литературная сила — в драматургии...

На меня самые сильные впечатления произвели его пьесы “Возчик”, “Утечка”, “Сверчок”. И вот новая — “Инспекция”. Это не просто литературно-художественная иллюстрация отдельных событий, они по-новому, с какой-то непривычной для советского человека стороны показывают нам трагическую глубину случившегося со страной и народом. Ведь у нас до сих пор не произошло настоящего исторического осмысления советской эпохи и настоящей правдивой литературы об этой эпохе очень мало.

Конечно, многие мне говорили, когда я им показывал произведения Калитвянского: зачем об этом писать, зачем ворошить прошлое, ведь уже были Солженицын, Шаламов, Рыбаков... При этом вспоминали поговорку: кто старое помянет, тому глаз вон. Но они либо лукавили, либо не подозревали о существовании второй части поговорки, которая, как известно, гласит: а кто забудет — тому два...

Виктор Калитвянский по-своему, от нашего послевоенного поколения пытается сказать, понять, что с нами произошло в прошлом веке...

Я очень рад, что его пьесы замечены театрами: премьера “Возчика” состоялась на Дальнем Востоке, в Хабаровске, где вырос Виктор. Очень надеюсь, что и “Инспекция” быстро найдет дорогу на российскую сцену.

Николай Лалакин

¹ “Современная драматургия”, № 3, 2010 г.

“Любимовка-2013”

Фестиваль “про меня”

Сразу признаюсь, что я не литературовед, не критик и не филолог. Разборы, нюансы текстов и языка для меня темный лес. Я наивный зритель, слушатель и back-stage человек, то есть тот, кто привык помогать случаться проектам, событиям, фестивалям.

В “Любимовке”, пожалуй, самым важным для меня являются сами драматурги, живые люди, которые пишут пьесы, приезжают на читки, переживают о том, как воспримут их тексты. Для многих молодых авторов из Курска, Новосибирска, Екатеринбурга, Питера, Минска, Полтавы, Киева приехать на “Любимовку” часто значит вырваться из изоляции, увидеть себе подобных, убедиться, что эти люди в принципе существуют. Да и сам факт звучания текста в Москве, в “Театре.doc” очень важен. Для кого-то это стартовая площадка, а для кого-то встреча с друзьями и возможность проверить, что в тексте работает, а что нет.

Попав в 2008 году в этот круг, познакомившись с Вадимом Левановым, Михаилом и Вячеславом Дурненковыми, Юрием Клавдиевым, Женей Казачковым, Ильмирой Болотян, невозможно было не влюбиться в них. Это обаяние людей, создающих смыслы, действует как радиация. Радиус и глубина поражения непредсказуемы так же, как неизбежны. Мне кажется, это и объясняет полные залы “Любимовки”, когда в помещение на 85—90 мест набивается 200—250 человек.

Если говорить о “Любимовке-2013”, для меня важным оказалось то, что ряд пьес, отобранных в специальную и основную программу командой ридеров, проговаривают, актуализируют солидный кусок нашей реальности и недавней истории, которая не была артикулирована до сих пор. Это пьесы “Олимпия” Ольги Мухиной, “Против всех” Ильмиры Болотян, Вячеслава Дурненкова и Тимура Хакимова, “Я не Соня” Марии Зелинской, “Подвал” Натальи Милантьевой, “Шапка” Марины Крапивиной. Они обозначают, называют, “распаковывают” болевые точки, важные для понимания того, в какой стране мы живем.

Например, пьеса Марии Зелинской, которая мне особенно близка, так как у нас с Машей сходный опыт проектной работы в пенитенциарных заведениях. Она как один из драматургов проекта “АртАмнистия” работала с заключенными нескольких колоний Ростовской области. Выведенная в пьесе тюремная реальность, с одной стороны, почти физически ощутима и визуальна, а с другой — говорит, что сейчас нет места таким сконструированным кристальным персонажам, как у Достоевского. Сейчас все сложнее, реальность распадается и собирается как калейдоскоп, связи и мотивы могут быть неочевидны. Отдельно поражает партитура женского многоголосья в пьесе.

Еще один интересный, не без противоречий, женский характер мы находим в пьесе Андрея Иванова “Это все она”. Не буду рассказывать сюжет, но после читки все сошлись на том, что это очень интересный текст с неожиданным разворотом конфликта поколений. Высказывались мнения, что, если чуть изменить лексикон, эта пьеса имеет все шансы стать хитом продвинутых российских ТЮЗов. Да и то, как режиссер Владимир Скворцов сделал читку этой пьесы, доставило зрителям массу положительных эмоций.

Критикам же современной драматургии мне хочется привести одну цитату из воспоминаний Л.К. Чуковской об А.А. Ахматовой. Несмотря на то что речь идет о поэзии, мне кажется, эти слова равно справедливы и для драматургии: “...если душа не тронута современной поэзией — она и на классическую не откликнется. Путь к пониманию классической поэзии лежит через современную, через ту, которая “про меня”...

— Вот и держитесь этой мысли, — сказала Анна Андреевна. — Она правильна и плодотворна: только сквозь современное искусство можно понять искусство прошлого. Нет иного пути”.

Закончу словами из манифеста “Любимовки”: “Мы верим, что *театр может и должен помогать обществу* осмыслять меняющуюся реальность внутри и вокруг человека, вырабатывать пути преодоления вечных противоречий и новых трудностей и находить силы для того, чтобы следовать этими путями”¹.

Мария Крупник

¹ Манифест Фестиваля молодой драматургии «Любимовка» <http://lubimovka.ru/o-festivale>

Сведения о человеке

Увлечь, заворожить, растревожить — это Александр Струганов умеет. И пусть озадаченный читатель в конечном итоге спросит себя: “Что это было?” — а потом сподвигнется на повторное чтение. Что ни говорите, драматургия — это, кроме всего прочего, еще и род художественной литературы, и как раз об этом напоминают стругановские пьесы.

Вот “Антропология”, новая, а есть еще “Орнитология”, давняя пьеса. Мне, как вольному читателю, хочется умыкнуть название, уже придуманное Битовым, и слегка перефразировать его — “Птицы и Новые сведения о человеке”, мысленно отнести сразу к двум пьесам Струганова, потому что очень подходит. В какой степени одна пьеса дополняет другую и допустимы ли тут сопоставления, оставим разбираться будущим диссертантам — у Струганова много работ и, вообще говоря, он материал благодатный для всевозможных исследований. От себя только замечу, что в пьесе про птиц многократно повторяется слово “игра”, если не объясняющее странности героев, то хотя бы допускающее возможность рационального (или квазирационального) объяснения. А вот в пьесе про человека — игры в сторону, тут все серьезнее: тут даже особенностями характеров не объяснить тотальное — на внешний здравый взгляд — помрачение... Или наоборот: просветление персонажей?..

Стоп, однако!.. Главное не поддаваться соблазну интерпретирования. Пьеса “Антропология” так своеобразно написана, что рассуждающий о ней рискует уподобиться ее главному герою, писателю Кобликову, обстоятельно растолковывающему замысел своей персональной “Антропологии” — романа про человечество, про то, как оно на муравьев и обезьян поделилось. С другой стороны, общего порядка высказывание по содержанию этой удивительной пьесы, может, и получится лишь тогда адекватным, когда будет выдержано в стиле того же Кобликова (так, повторимся, эта пьеса своеобразно написана). В стиле Кобликова я бы рискнул рассуждать так.

Вопрос. Можно ли с чем-нибудь сопоставить пьесу “Антропология”?.. Представьте себе А.П. Чехова. Представьте, что А.П. Чехов (рассуждаю я в стиле Кобликова) — вовсе не человек, а посланник внеземной цивилизации (щупальца, панцирь). Инопланетные наблюдатели интересуются жизнью людей, причем они нас изучают столь же доброжелательно, сколь и ответственно. Любовь, близость, ревность, стремление к беспредельному — в этом во всем “человеческом, слишком (для них) человеческом” хочется им разобраться. Что до вопросов физиологии человека, они и это постигли — настолько же хорошо, насколько способны это понять в принципе существа неантропоморфные. Если и есть неточность в их знаниях о человеке, то можно ее сравнить с неизбежной погрешностью в добросовестном переводе на иностранный, выполненном носителем языка. И вот одному из них, инопланетному Чехову, представьте, надлежит написать отчет — как стороннему и внимательному наблюдателю (чтобы предмет детально рассмотреть, надо видеть его со стороны, не так ли?). Только не был бы он Чеховым, если бы не написал отчет в виде пьесы — с “чеховскими мотивами”. В виде человекомерной, хотя и странной пьесы — в силу странности самого объекта исследования. А если бы он действительно написал эту пьесу и назвал бы ее комедией, она бы и была “Антропология” Александра Струганова.

И были бы в ней слова: “Человек — это звучит грустно”.

Потому что эта комедия получилась бы грустной, хотя и по-черному смешной.

Собственно говоря, такой она и получилась.

Выскочив окончательно из Кобликова, добавлю, что “новые сведения о человеке” действительно для нас (для людей) звучат в этой пьесе по-новому — даже, может быть, слишком по-новому. А что Струганов не инопланетянин — и слава богу! Все равно он знает о человеке много больше других.

Сергей Носов



Окончание. Начало на стр. 31

дня. Шел спектакль на двух языках, чешском и русском, в постановке участвовали вместе с чехтерьмя очень музыкальными чешскими артистами и актеры театра “У моста”.

Наверное, самые сильные впечатления оставили по себе два театра — из Кракова, “Театр Николи” Николая Вепрева, и коллектив из Эстонии “Королевский жираф”, организованный и руководимый Станиславом Варкки. Оба эти театра — чисто пластические, наследуют и разрабатывают традиции уличных театров и сценической сюжетной пантомимы.

Польский “Николи” — активно гастролирующий и участвовавший во многих фестивалях коллектив, увенчан многими призами и наградами. Он уже приезжал два года назад в Пермь, и зрители запомнили его пластическую композицию “Долли-Лолита”. На этот раз поляки показали спектакль “Маручелла”, и публика вновь была поражена необычным действием. Сюжет, разграниченный средствами пантомимы, танца и клоунады самим Николаем Вепревым и его молодой обаятельной партнершей Доминикой Жуча, незамысловат: как бы очень пожилая семейная пара уличных клоунов встречается поезд на станции. Они развлекают публику и пассажиров, доставая из старого чемодана все новые и новые аксессуары. Они это делают не для денег — просто они делают это всю жизнь, им нужно вновь и вновь дарить радость незнакомым людям. Потом очередной поезд уходит. Реквизит снова сложен в чемодан... Может, это пролетела жизнь? А может, лишь перевернута еще одна житейская страница, еще один эпизод.

Пестрое темпераментное действие завораживает зрителей в зале какой-то невероятной добротой и лаской, идущей от артистов. Они затевают игры с залом, они вызывают зрителей на сцену и разыгрыва-

ют с ними миниатюры и скетчи. Мелькают зонты, цветные мячики, кружева, бутафорские цветы и гармошки, устраиваются “соревнования собачек” (забавные куклы-марионетки). Многие трюки известны еще со времен акробатов, потешавших публику Древнего Рима. Но артисты облачают их в “новые одежды”, вплетая в ткань своего действия. Зрелище идет в ритме мелодии старинной итальянской песенки “Маручелла”. Нашел ее Николай Вепрев в том же сборнике, откуда “лицедевец” Городецкий взял для своего номера другую старинную песенку, “Голубые канарейки”. “Маручелла” и дала название этому действию.

Спектакль “Карнавал” театра “Королевский жираф” создан в другой манере и в другой стилистике и опирается на несколько иную линию — пластического и уличного зрелища, мистериальную. Здесь тоже только музыка, удивительная пластика — и ни одного слова. Но сюжет тоже читается ясно: некто, скажем, Сочинитель (его роль исполняет сам Станислав Варкки) пытается сложить из своих фантазий и неясных миражей и призраков воображения некую историю. По сути, надо “зашифровать”, “записать” в свое сочинение собственную жизнь — а по-другому и не бывает в искусстве! А по форме перед нами средневековый карнавал — игра о жизни и смерти, о борьбе духа и плоти, фантазий и реального, мистического и приземленного. И сам Варкки, и три его актрисы бесконечно меняют наряды, аксессуары и облики. Каждый новый танец или пластический этюд — новый сюжет, новый взлет мистики и фантазии, новая жизнь. Сложнейшие музыкальные ритмы, сложнейшая пластика, игры с веерами, тканями, крыльями, масками, клинками — перемены непредсказуемы и прихотливы, как сны. И само действие, как сон, прихотливо перетекает из света в тьму, играет многоцветьем красок и виртуозностью движений.

Театр “Королевский жираф” побывал в разных странах мира, приезжал и в Россию, удостоившись восторженных отзывов прессы. В спектаклях этого коллектива заметны явные параллели и общие начала с истоками полунинских “Лицедеев”. Ведь С. Варкки немало сотрудничал с Вячеславом Полуниным и вообще, как и Полунин, вышел из знаменитых студий пластики и пантомимы — задолго до перестройки и “нового студийного бума”, породивших в тогдашнем Ленинграде целое движение “новой театральности” и “невербального театра”.

Спектакли театра “У моста” популярны в Перми, здесь есть знаменитый “Балет Панфилова”, спектакли с неожиданными решениями ставились в пермской Актдраме (я уже не говорю о бурных дискуссиях вокруг программ пермского Центра современных искусств). И однако зрелища, предложенные театрами “Королевский жираф” и “Николи”, оказались для пермских зрителей совершенно непривычными по форме и по языку сценического общения с публикой. Но приняты были эти действия с восторгом.

В мастер-классах, проведенных Николаем Вепревым и Станиславом Варкки приняли участие не только артисты театра “У моста” и других коллективов, но и многие желающие “со стороны”. В программу тренингов был включен и мастер-класс греческого режиссера Василиса Лагоса. Он в театре “У моста” ставит знаменитую трагедию “Эдип-царь”, в рамках репетиционного процесса провел тренинг “Начало перипетий”.

Кстати, по-своему, такое название в чем-то объемнее, чем просто обозначение “исходные события”. Начало перипетий — в трагедии Лагоса — предполагает готовность к возникновению в мире и в себе некоей перемены, некоей новизны, происхождение которой необъяснимо, не имеет предыстории и связано с “инициативой” невидимой “высшей воли”.

Соб. инф.

Сколько себя помню, мы всегда любили Грузию — ее солнце, гостеприимство, ее животворящее искусство, особенно театр и кинематограф. Распад Союза, а потом и война лишили нас этого “советского рая”. Да и сама Грузия уже далеко не тот

Навигатор как средство существования

“рай”. Мы, русские, скучаем по уютному Эдему, а грузинская интел-

лигенция обижается на русскую за обрыв связей. Живущая на две страны Майя Мамаладзе (театральный критик и переводчик грузинской драматургии), дабы не дать нам за-

Продолжение на стр. 161



Нешуточные страсти в окрестностях Везувия

Алессандро Казола родился в небольшом городке неподалеку от Неаполя, сейчас живет и работает в Риме, но по-прежнему пишет свои пьесы не только на литературном итальянском языке, но и на его неаполитанском диалекте. К своим 35 годам заслужил признание на родине и за рубежом как талантливый комедиограф.

Широкую известность принесла драматургу комедия “Свалка”. Ее публикация привлекла внимание самого президента Республики Джорджо Наполитано, и, видимо, произвела на него большое впечатление. Во всяком случае, автор пьесы удостоился личного письма президентского советника по печати и связям с общественностью Паскуале Кашеллы, который особо отметил, что “эта комедия в прекрасном ироническом стиле показывает тяжелую экологическую ситуацию, сложившуюся во многих коммунах неаполитанской провинции и вообще в нашей стране”.

Разумеется, “малая родина” драматурга подержала высокую оценку пьесы земляка. Коммунальное общество, учредившее премию имени Массимо Троиизи, известного неаполитанского актера, присудило ее Алессандро Казоле с формулировкой “За большой вклад в развитие яркого и особо выразительного искусства смеха”. А коммуна Сан-Себастьяно из района Везувия вручила ему премию “За законность и порядок”. Интересна мотивировка этого решения: “За большой вклад в пропаганду культуры и борьбу за верховенство закона в нашей жизни и безопасность граждан”. То есть речь шла не только о художественных достоинствах театрального текста его пьесы, но о его социальной значимости.

Итальянская и зарубежная критика были единодушны в своих оценках комедии Казолы, переведенной на несколько языков. В частности, в октябре 2012 года она была сыграна в Государственном университете Джексовилла (США) под названием “Отходы”. Эта постановка вызвала в Америке интерес к творчеству итальянского автора. Весной прошлого года в нью-йоркском Сити-колледже известный режиссер Витторио Капоторто поставил две его одноактные пьесы — “Среди нас” и “Одежда”.

Среди других произведений Алессандро Казолы

стоит отметить пьесу “Принц”, посвященную великому комедианту Тотто, неаполитанцу по происхождению и духу. Она была высоко оценена и разрешена к постановке его дочерью Лилианой Де Куртис (настоящая фамилия актера, принадлежавшего к старинному аристократическому роду).

Что такое для нас Неаполь, с чем ассоциируется этот прекрасный город? Изумительной красоты залив с островом Капри на горизонте, могучий Везувий, разрушенные им античные города Помпеи и Геркуланум... и, конечно, таинственная, хотя и вполне реальная каморра, аналог сицилийской мафии. Обе существуют до сих пор и неудивительно, что драматург-неаполитанец не прошел мимо этой темы. Герой его остросюжетной пьесы “Любовь и каморра”, сын одного из “крестных отцов”, влюбляется в дочь известного судьи, которого ему поручают убить... Словом, хорошо закрученный детектив с развитой любовной линией.

Известна страсть итальянцев к футболу. Эта черта доведена Казолой до гротеска в комедии “Погром в доме”, герой которой, фанат местного клуба и национальной сборной, крайне эмоционально реагирует на каждое поражение любимых команд, разбивая вдребезги все, что попадает ему под руку, но не разрешает жене убирать разбитые предметы, считая их “историческими”, то есть уже бесценными.

Не менее забавна также пьеса “Похитители автомашин” — вереница комических историй, возникающих в автомастерской с угнанными машинами, которые быстро разбираются “умельцами” на запчасти.

Мы знакомим читателей журнала с новой работой драматурга — острой сатирической комедией “Взятка по-неаполитански” (“Мошенники”), рисующей повальную коррупцию, которая подобно эпидемии распространилась по всей Италии, охватила все сферы жизни и проникла даже в семейные отношения.

Пьеса уже переведена на французский и греческий языки, а теперь появляется в русском переводе. Стоит ли говорить, сколь актуальной выглядит для нашей страны проблема, поднятая драматургом?

Редакция



Окончание. Начало на стр. 133

быть Грузию, каждый год устраивает в московском “Театре.doc” так называемую “Переагрузку” — фестиваль нового грузинского искусства. Шесть лет делала все сама, собирая заинтересованную публику. Включала в программу переведенные ею же пьесы, а также киноленты, показывающие непарадную, изнаночную сторону жизни. Жизни как есть, без прикрас.

В этом году грузинский вечер организовал театр “Практика”. Иван Вырыпаев не стал ограничиваться театром и кинематографом — он сумел задушить Евгения Гришковца с группой “Мгзавреби”, фотографа Давида Мехси, композитора Ники Мачаидзе. На малом экране в фойе крутили короткометражки Тато Котетишвили, Шоты Гамисония и Эдуарда Оганесяна. Поэты читали свои переводы грузинской поэзии.

Театральная часть, бывшая всегда у Мамаладзе основной программой, на этот раз свелась к читке одной-единственной пьесы. Зато автор текста — не кто-нибудь, а Лаша Бугадзе, а режиссер — Давид Сакварелидзе, в течение восьми лет возглавлявший Театр оперы и балета в Тбилиси. Сейчас он руководит Театром музыкальной комедии, который сам же и поднял. Кто такой Бугадзе, полагаю, нашим читателям особо объяснять необязательно. К своим тридцати шести он стал самым популярным грузинским драматургом. Его острые, ироничные пьесы

отличает актуальное содержание и сюрреалистичная форма¹. Такой был и представленный на седьмой “Переагрузке” “Навигатор”, недавно ставший победителем международного конкурса радиопьес Би-би-си.

Режиссер рассказал, что идея пьесы родилась у них с Лашей во время совместной поездки в Прагу. Они ехали на автомобиле с навигатором, который несколько раз посылал их не туда: был не в курсе последних изменений на дорогах, вроде строительных работ, замены знаков и т. п. Но ездить с ним все же легче и приятней, особенно если он говорит милым голоском. Навигатор в сегодняшней отъединенности человека становится верным спутником, конфидентом. Он твердо руководит вами, но простит, если вы не последуете его советам. Он как верная жена: порой дико надоедает, но он твой.

Ростому, герою пьесы “Навигатор”, сорок пять лет. Он пережил годы войн, трагические для грузинского народа. Особенно если учесть, что грузинское национальное самосознание всегда воспевало мужчину-воина. У грузин среднего возраста за последние десятилетия сложился болезненный комплекс несостоятельности. Роль мужчины уже не та, что до недавнего времени чудом сохранялась в грузинской патриархальной семье. Наверно поэтому в “Навигаторе” семьи нет ни у кого из персонажей. Ростом одинок, у него есть только старик-отец, которого он навещает. Отец в свое время бросил жену — мать Ростомы, типичного городского интеллигента, зани-

мающего невысокую ступеньку чиновной лестницы. На работе ему выделяют машину для командировок, а к машине — навигатор. Он-то и становится самым важным существом в жизни Ростомы. Навигатор дарит ему то, в чем отказывают люди. Конечно, виноват и сам герой, ибо одиноки лишь те, кто неспособен прийти к другому. Конфликт заходит далеко и приводит к потрясающей любовной сцене развязки, где правит бал сюрреализм.

Режиссер обнажил мудрое обаяние текста. Музыкальное сопровождение появлялось именно тогда, когда требовались эмоции для усиления слова и успокоения сердца, взволнованного пьесой. Душой чутки, ее украшением и камертоном стала замечательная актриса Светлана Иванова-Сергеева. Она абсолютно уловила интонации своего персонажа — электронного прибора с человеческой душой. Теперь, садясь в автомобиль с навигатором, я каждый раз вспоминаю ее интонации сдержанной страсти, с которыми Навигатор подавал команды Ростому: “Поверните направо”, “через двадцать метров разворот по кругу”. Рядом со слабым, не справляющимся с жизнью героем оказалось сильное “существо” — с любовью, ревностью, с истинно женскими хитростями и капризами.

Читка, срежиссированная Давидом Сакварелидзе, оказалась эскизом спектакля. Артисты передали тоску и трагизм заурядного течения жизни. Люди стали механистичны, в то время как придуманные ими устройства очеловечились.

Светлана Новикова

На театральных сценах ежемесячно происходит немало очень любопытных событий, и, к сожалению, далеко не все они получают отклик в прессе. Упомяну здесь о нескольких.

В начале сезона Детский музыкальный театр им. Н. Сац предъявил на Малой сцене маленьким зрителям и их родителям в какой-то мере экспериментальную работу — полнометражную оперу в двух действиях “Съедобные сказки” по книге Маши Трауб в постановке Георгия Исаакяна, художественного руководителя театра. Музыка написал Михаил

Несколько событий из хроники сезона

Броннер на стихи и либретто Льва Яковлева.

Художники-постановщики Анна Бровина и Вера Соколова вместе с художником по свету Сергеем Мартыновым организовали пространство просто: на заднем плане и чуть сбоку — оркестр. Перед зрителями как бы семейная столовая и детская, где происходят разные домашние события. А из возникающих

проемов в панели, перекрывающей всю арьерсцену, возникают-вытаскиваются удивительные персонажи в фантастических нарядах (которые особенно остро воспринимаются по контрасту с “обычной”, бытовой, повседневной прозодеждой персонажей-людей) — главные, “центровые” персонажи каждого из эпизодов-игр-приключений с разнообразной едой. Это такие фантазмы, которые непременно рождаются в пространстве любой детской ком-

Продолжение на стр. 255

¹ Мы печатали две из них: “Политическую пьесу” и “Отари”. См. № 1, 2003 г. (Ред.)

Критика. Теория

В пьесе и на сцене

Премьеры Театра Наций

Театр Наций, возглавляемый Евгением Мироновым, за последние годы уверенно встал в ряды первоклассных театральных организаций. Здесь любят обращаться ко всему новому и современному, будь то пьесы или режиссеры. В этом сезоне две премьеры выпустили два молодых модных постановщика Филипп Григорьян и Дмитрий Волкострелов, имена которых ассоциируются с авангардом театральных исканий.

Постигая правду

“Камень” М. Майенбурга

Пристальное взглядывание в прошлое не часто становится объектом внимания экспериментальных постановок и сцен, для таких постановок предназначенных. Тем не менее, именно прошлое становится главным героем нового спектакля Филиппа Григорьяна “Камень”. Вернее даже не прошлое, а те нити, что намертво привязывают его к настоящему. Правда, чтобы разобраться в памяти поколений, режиссеру — за неимением материала на родной почве — пришлось обращаться к драматургии немецкой.

Пьеса Мариуса Майенбурга — это очередное бескомпромиссное копание в нарывах своей истории. Режиссер же придает этому остросоциальному тексту более общее, почти экзистенциальное звучание. История одной семьи, прошедшей через “три Германии”, оборачивается у него разговором о правде и лжи, а если точнее — о том, как отличить то, что мы помним, от того, что было на самом деле.

В семье (мать, бабушка, внучка), с которой знакомится зритель, очень хорошо помнят своего дедушку-героя, очень глупо погибшего в последний день войны от шальной пули, когда он радостно приветствовал вхождение советских войск в Берлин. А право на геройское звание дед получил за несколько лет до войны, когда помог бежать своему начальнику-еврею и его семье, в нужный момент выкупив у них дом и тем самым снабдив необходимыми деньгами. Камень, брошенный за это в окно нового дома деда и бабушки, стал с тех самых пор настоящим военным трофеем и бережно хранился на протяжении почти шестидесяти

лет. Обо всем этом внучка-школьница и пишет сочинение в 1993 году, когда семья после вынужденного отъезда в Западную Германию наконец получила возможность вернуться в родной дом.

Собственно, именно дом выходит на первый план в постановке Филиппа Григорьяна. Дом, переживший не одну эпоху. Дом, “расщепленный” во времени на Малой сцене Театра Наций. Ведь по сценографическому замыслу режиссера этот дом, а вернее часть одной его комнаты (высокий шкаф и стол), становится основным, многократно повторенным элементом сценического пространства. Дом, маркированный пятью датами — 1935, 1945, 1953, 1978 и, наконец, 1993 годами.

Волей режиссера зритель оказывается на пересечении времен, словно получая сверхъестественную возможность одновременно окинуть взглядом все года и эпохи, в которые драматург поместил своих героев. Структура пьесы Майенбурга, основанная на бесконечных флешбэках, не сглаживает-

ся, но приобретает дополнительный объем в этом симультанном пространстве Григорьяна. Каждая новая сцена, уже на уровне реплик связанная с предыдущей, прирастает все новыми и новыми смыслами. С каждой новой сценой по-новому начинает звучать и пространство.

Самая яркая метаморфоза происходит с атмосферой дома 1935 года. Тонкая и изящная обстановка, будто пригодная лишь для фортепианной музыки да для дам и господ в вечерних туалетах, к финалу оборачивается декорацией хоррора. Это происходит, когда утонченная Киса (хозяйка-еврейка) вдруг с огромным топором в руках начинает громить маленький синтезатор, вырвав его из рук внучки, с трепетом вслушивающейся в бабушкин рассказ о покупке этого дома.

Для героев сценического “Камня” вообще не существует временных преград, как не существует границ между разновременными домами. Здесь нет оград — лишь ярко-зеленая пластиковая трава газона да ровные гравийные дорожки, соединяющие десятилетия. Здесь все — свидетели прошлого. Все причастны ему. Вот только прошлое, не единожды пересказанное и, казалось бы, затверженное наизусть, ускользает. Ускользает, но продолжает преследовать героев. И вот уже совсем старенькую бабушку, вернувшуюся в родной дом, не отпускают звуки воздушной тревоги, а юную внучку тянет убежать как можно дальше от этого уютного семейного гнезда.

И вот так, шаг за шагом блуждая этими тропами, проложенными во времени, самая младшая в семье наконец-то приближается к правде — той самой, от которой бежала ее бабушка. И картина заново нарисованного прошлого, в котором дед оказывается правоверным нацистом, покончившим с собой в день поражения Германии, а любимая (хоть и выжившая из ума) бабушка — жадной воровкой, возжелавшей красивый соседский дом и подговорившей мужа купить этот дом за бесценок, пользуясь безвыходным положением его владельцев. Более того, не были выплачены и эти копейки — куда проще показалось просто сдать “неправильных немцев” штурмовикам.

Эта живописная картина, собранная из осколков красивой легенды, затерявшихся в разных временах, давит на внучку. Девочка буквально сжимается в комок на распотрошенной, подобно прошлому, некогда восхитительной клумбе, и вдруг начинает кричать.

Она кричит так, словно этим криком пытается выплеснуть себя из себя. Выбросить ту, что словно пуповиной привязана к этой неудобной исторической правде. Возможно, пройдет время, и внучка тоже, подобно бабушке, а затем и матери, будет творить новую правду о своих предках. Кто знает? На сцене же ее поглощает спасительная темнота.

Филипп Григорьян в своем спектакле занят собиранием разрозненных осколков. Подобно своей юной героине, глазами которой мы во многом и смотрим на эту историю (отсюда — намеренная, чуть ли не плакатная карикатурность в изображении Кириллом Вытоптовым деда-нациста и поэтично-декадентский образ Кисы (Марьяна Кирсанова) как символа уничтоженной эпохи), режиссер складывает свой собственный паззл. Картинку о прихотях нашей памяти, что наполнена странными, часто бессвязными воспоминаниями, которые вдруг оказываются самыми важными. И для этой картины ему необходимы яркие, почти не сочетающиеся краски — актеры, которых столь же трудно представить на одной сценической площадке, как и разные десятилетия, вдруг соединившиеся в одной точке.

Актриса Анатолия Васильева, актриса Юрия Погребничко, актриса многочисленных театральных проектов, актриса без профессионального образования и молодой режиссер в роли деда — все они существуют на подмостках каждый в своей эстетике, а все вместе создают очень зыбкую, почти неуловимую реальность. Существование на грани фарса, на тонкой грани между острой игрой и махровым штампом, мгновенные возрастные переходы от старухи в маразме к оборотистой молодой бабенке или от стильной современной женщины к запуганному ребенку — вот что демонстрируют зрителю Анна Галинова и Ольга Баландина. Актрисы, которым приходится “по живому” связывать годы, не отвлекаясь на такие “мелочи”, как “глубокое вхождение в образ”, виртуозно отыгрывают все временные сломы, порожденные фантазией драматурга и режиссера. Порой даже кажется, что игровая составляющая спектакля куда полнее, насыщеннее и интереснее философских самокопаний.

Однако к финалу, когда все волей режиссера застывает, когда каждый занимает свою нишу в истории и во времени (Киса в 1935-м, бабушка, по сути, там же, дед в 1945-м, мать в 1953-м, когда ребенком узнала

часть скрываемой тайны), а внушка навсегда остается на пересечении времен, не имея возможности выбраться из этого кольца, общая идея спектакля достигает своей кульминации. Постигнутая правда о прошлом рикошетом отдается в зрительный зал и увязает в собст-

венном прошлом каждого из присутствующих, не давая разрядки и исключая из драматургического построения саму возможность развязки. Только кульминация, только высшая точка познания, а дальше... дальше — крик.

Квантовые корреляции как режиссерский прием

“Три дня в аду” П. Пряжко

В прошлом году Малую сцену Театра Наций облюбовали бозоны Хиггса, черные дыры и теория неопределенности, а в этом сезоне пришел черед квантовым нелокальным корреляциям. Точнее, если год назад Тимофей Кулябин посредством еврипидовской “Электры” пытался вывести математически обоснованное существование отсутствия Бога, то сейчас Дмитрий Волкострелов при весьма действенной помощи драматурга Павла Пряжко ставит спектакль об отсутствии индивидуума, о его размытости, растворенности среди других.

“Три дня в аду” — это тройной эксперимент, проводимый тремя исследователями, занятыми поисками собственного языка. Причем главной особенностью этого нового языка для всех становится отказ в той или иной форме. Для Пряжко — от диалога как основы драматургии. Для Волкострелова — от актера как главного участника театрального процесса. Для художника Ксении Перетрухиной — от привычного зрительского пространства.

И первый, и второй, и третья, казалось бы, решают свои собственные задачи, причем каждый — в продолжение собственных прошлых исследований. Но в этой новой работе оказывается, что, несмотря на разные формулировки исходных условий, задача, собственно, на всех одна — сделать понятие “театр” еще более емким, а зрительское восприятие еще более индивидуальным.

Ксения Перетрухина с выбранной Дмитрием Волкостреловым пьесой Пряжко уже работала год назад на фестивале “Территория” в рамках программы “Живые пространства”. Тогда этот “трехдневный” монолог в духе джойсовского “Улисса” она поместила в плацкартный вагон поезда, стоявшего на перроне Казанского вокзала, а зрители по воле режиссера Семена Александровского превратились в слушателей. В спектакле Дмитрия Волкострелова понятие “зритель” чуть менее условно. По крайней мере, двух актеров — Александра Усердина и Павла Чинарева — публике представляют весьма наглядно, хотя и “немо”, в то время как голоса многих других становятся непрерывным звуко-

вым фоном, от которого закрыться, отгородиться невозможно.

Зрительское пространство (а оно, скорее, именно зрительское, а не сценическое), созданное Перетрухиной на Малой сцене Театра Наций, во многом повторяет ее же решение для “Сказки о том, что мы можем, а чего нет” Марата Гацалова в МХТ. Несколькими (в данном случае три) обособленных “помещений”, обитатели которых в каждый отдельный момент времени являются свидетелями лишь одной, “своей” части сценического действия. Если, конечно, можно назвать действием сменяющиеся цветовые всполохи на белоснежном “заднике” да изредка появляющегося то одного, то другого актера, что выполнял однообразные, почти механические действия — перебирал деньги или натирал засаленный граненый стакан.

Действие, ограниченное тремя полевыми военными палатками из грубой холстины, вмещающими в себя человек тридцать зрителей да скудную обстановку — где кровать, где стол, где холодильник с раковиной, — сосредоточилось напрямую в зрительском сознании. Сознании, в которое художник, режиссер и драматург транслируют непрерывный поток образов, не слишком заботясь о моментальном их усвоении. Причем образы эти, лишённые визуализации и рождаемые из звуковой непрерывности дробящегося текста, мигают обычной для театра стадией возможного несовпадения сценической картинкой с той,

что предлагает зрителю его воображение. Тем самым обеспечивая почти стопроцентное попадание в каждого.

В начале года, рассказывая о планах своего театра на сезон, Евгений Миронов сетовал, что Волкострелов в своей работе совсем не берет в расчет зрителя, бросая его в совершенно новые условия существования и не заботясь о том, как этот самый зритель будет находить дорогу к берегу. Премьера показала, что страхи эти были если и не беспочвенны, то преувеличены. Дело в том, что для любого человека (по крайней мере, из тех, кто теоретически способен прийти на заведомо экспериментальную постановку) мыслительный процесс — одна из самых больших радостей. И за возможность спокойного погружения в этот процесс он заведомо будет благодарен. Спектакль же Дмитрия Волкострелова эту-то возможность и представляет: сначала — перегружая сознание вязким и тягучим потоком информации, затем — делая долгую (по сценическим канонам) остановку, во время которой мозг перерабатывает поступившие в него образы.

Таких остановок три. Первые две — “ночи” между теми тремя днями, что заявлены в названии спектакля. Гул сплетающихся голосов вдруг затихает, гаснут разноцветные всполохи, окружающее пространство погружают во мрак, а по холщовым крышам палаток начинает стучать постепенно усиливающийся дождь. Ночь, дождь и тишина — вот, пожалуй, лучшие условия для спокойной работы мысли, “глоток воздуха” для перегруженного сознания. Последняя заданная режиссером остановка — уже в финале, по окончании спектакля — коллективное причастие жаренной на маленьких электроплитках картошкой. Остановка, необходимая все для того же усвоения образов, удержать которые, выйдя за пределы зрительного зала и вновь окунувшись в суматошную московскую жизнь, было бы совсем не просто.

Ведь образы эти принадлежат совсем иной реальности, которая большинству из тех, кто заполняет палатки на Малой сцене Театра Наций, знакома лишь по “новодрамовскому учебнику”. Реальности, прикосновения к которой допустимы лишь в очень дозированных пропорциях — например, как здесь, в трехдневном концентрате. Павел Пряжко организует для своего читателя, а Дмитрий Волкострелов для своего зрителя трехдневную экскурсию в ад. Причем адом цель путешествия

является лишь для экскурсантов, для его обитателей — это все та же выматывающая и страшная своей обыденностью реальность. Мысль о том, что вокруг ад, способна свести с ума, поэтому легче и привычнее просто существовать. Существовать в этой (в данном случае минской) реальности, всеми силами стараясь не думать о том, как при таком существовании все быстрее и быстрее ускользает жизнь. Да, есть шанс вырваться из этого “ада”, но именно шанс, когда все ставится на карту, а дальше — повезет или не повезет. И вот если выпадет “не повезло” — это конец. Существование в сознании уже названо “адом”, попытка “сбежать” не удалась, остается лишь возврат к прежде привычной, а теперь невыносимой жизни. Или же переход на следующий “круг ада” (как для героя пьесы), где все закончится гораздо быстрее — ЛТП. Лечебно-трудовой профилакторий, состоящий из пяти брезентовых палаток (наши столь удобные театральные ложи) “в ста километрах от Минска, недалеко от деревни, в лесу. В палатке десять человек. Это все мужчины среднего возраста, пьяницы, тунеядцы, те, кого страна согреть не собираются. Палатки не отапливаются, света нет. При температуре на улице минус десять в палатке температура минус десять”.

Эти несколько фраз — единственный текст, произнесенный актерами, стоящими лицом к лицу к зрителям. Собственно, это финал спектакля. Финал трехдневной экскурсии в некую иную, пугающую реальность, радующую уже тем, что она иная, “не наша”. Вот только уже вечером после спектакля и на следующий день “зудят” и не дают покоя несколько слов, неоднократно и как-то неуместно повторяемые на разные голоса в общем звуковом потоке: “квантовые нелокальные корреляции”. Даже не так, не это словосочетание, а утверждение, что “квантовые нелокальные корреляции его (ее, их) не интересуют”. Процент физиков в зрительном зале вряд ли высок, для большинства это просто загадочный набор слов, привлекающий и запоминающийся своей загадочностью. Задача, требующая отгадки хотя бы постфактум.

И вот тогда, уже спустя время, передумав все возможные мысли по поводу увиденного, ты, наконец, выясняешь, что, говоря о квантовых корреляциях, мы говорим о взаимосвязанном поведении отдельных частичек какой-то системы (настолько взаимосвязанном, что изменение самой малой из них мгновенно сказывается на других). В эту са-

мую минуту ты перестаешь быть экскурсантом, к каковым себя причислял, и оказываешься частичкой все той же системы. Частичкой ада, из которого, очевидно, выхода все-таки нет. Ведь то, что мы видим как выход, — всего лишь очередной круг. Возможно, расположенный чуть выше (как наш относительно круга героев пьесы), но все-таки являющийся частью все того же ада.

И с этой мыслью, спровоцированной спектаклем, рождается мысль последняя — основанная еще и на Дантовом опыте: чтобы выбраться из этой воронки, стоит не карабкаться наверх, к лимбу, а, вздохнув поглубже, нырять в самый низ (с этой точки зрения, ЛТП — хорошее начало), к средоточию страданий. И вот тогда, возможно, получится “вновь узреть светила” ...

Автор рецензий — Анастасия Иванова

Цена свободы и спасения

“Спасти камер-юнкера Пушкина”

М. Хейфеца в “Школе современной пьесы”

Сочинение Михаила Хейфеца, российского драматурга, живущего в Израиле, — лауреат прошлогоднего конкурса “Действующие лица”, который проводит театр, сейчас представивший эту пьесу публике.

Внутренняя фабула — история подростковой попытки “путешествия во времени”: “А вдруг?!” А вдруг удастся проникнуть в прошлое и спасти “наше все”, поэта Пушкина, от гибели на дуэли? Но вырастает это желание из той чудовищной нелюбви к Пушкину и в целом к литературе, и вообще ко всему, чему учат в школе — из-за того, как там учат. А в общем-то, это рассказ о том, как рождается внутренняя, душевная независимость от внешних давящих стереотипов и какой ценой эта свобода достается. Ценой жизни.

“Спасти камер-юнкера Пушкина” — монолог главного героя Михаила Питунина о его жизни с тех времен, когда он был ленинградским школьником Мишей, и до той поры, как петербуржец Михаил, одинокий и свободный от семьи, от “своего дела”, от массы “головных” дурей и придурей, навязанных ушедшими нравами и нравами новыми, был убит бандюками, прежними одноклассниками — из-за своей квартиры.

События этого рассказа и все его персонажи оживают перед нами. Пьеса написана в повсеместно ныне используемой форме прозаической речи от первого лица, а поставлена автором спектакля Иосифом Райхельгаузом и режиссером Валерией Кузнецовой по старинным (и тоже сейчас все более модным) принципам действия, когда артисты играют по несколько ролей. И актеру Александру Овчинникову надо быть единым во многих лицах — в череде обликов своего героя Питунина: ученик младших классов, старшеклассник, сол-

дат... И каждое перевоплощение — как бы новый человек, помнящий себя прежнего, с тем же темпераментом, но со все большим опытом, все более свободный от заблуждений и иллюзий. Вот он уже пожилой, и вся череда рассказанных им приключений и случаев из своей жизни свидетельствует: и Пушкин стал любим, и написанное им прекрасно. И противоречиво, но прекрасно все, что было в прошлом, что есть личный общий духовный опыт. А то, что не задалось... как хотелось бы изменить! Хотя бы мысленно переиграть. И вот тут жизнь заканчивается. Не в том финал, что убили. А в том, что вдруг жизнь исчерпалась. И ее итог очень часто — расплата, но далеко не всегда утешение.

Меж двух амфитеатров зрительских рядов — площадка-короб. Она заполнена чем-то сыпучим и черным. Над ней черный и блестящий полог, в финале его прорубят саблей и из него посыплется все тот же пепел, окончательно скрывающий под собой тело Питунина, зарытого бандюками (сценография и костюмы — Алексей Тругубов). Этот легкий прах, этот пепел взмetyвается усилиями памяти. Из него достают вещи, аксессуары — вешалку, музыкальные инструменты, кинопроектор, пилотку, фраки, сабли, дуэльные пистолеты. Это знаки каждой эпохи и каждого эпизода и это же “игрушки мальчиков”, медленно взрослеющих мужчин. Баловство в “житейские игрушки” озвучено мелодиями соответствующих эпох

(музыкальный руководитель Вера Николаева). Здесь много значит сотрудничество с постановщиками звукооператора Яна Кузьмичева, художника по свету Нарека Туманяна и художника видео Михаила Заиканова. Ибо игра в этом действе тотальна и прихотлива как игра памяти. Жизнь человека — череда дуэлей: с самой жизнью, с собой, с другими людьми. В этом спектакле персонажи то и дело отмеряют дистанцию выстрела, обозначают саблями барьеры, перевоплощаясь в персонажей пушкинского окружения. И тогда современные наряды заменяются балльными платьями, кружевами, цилиндрами и фраками. А свет то заливает все вокруг, просвечивая каждый уголок и каждую тень, то избирательно направленными лучами акцентирует место, человека и событие.

Видео тоже включено в игру. Улицы, страницы документов и портреты Пушкина, близких ему людей и врагов, Дантеса и барона Геккерена, вдруг сменяются знаменитым триптихом Маркса-Ленина-Сталина, а их изображения вдруг становятся лицами участников “пушкинского треугольника”. И оставший от перемены картинок воинский начальник солдата-киномеханика Питунина вдруг видит, что адресовал свои нелицеприятные высказывания вновь явившемуся трио вождей...

Автор умело вплел в ткань рассказа то, что до недавнего времени было предметом изысканий филологов, пушкинистов, историков. Лишь в последние годы (да и то не в массовом обиходе) документами из архивов

подтверждены слухи-догадки о реальных отношениях между Дантесом, Геккереном, царем, Натальей Гончаровой-Пушкиной и ее сестрой Александриной, об истинных причинах поединка, истинной роли одной из одиозных светских фигур тех лет — Идалии Полетики, видимо, прикрывавшей свой роман с Дантесом. Вслед за драматургом режиссеры и артисты подают эти историко-литературоведческие откровения так, что зрителям кажется — они всегда это знали.

Темп спектакля то быстр, то тягуч. Иногда возникает ощущение какой-то неровности действия, скороговорки в смене событий, мыслей, сюжетов. Но это не разрывает зрительскую связь со спектаклем. Неровности в игре окружения главного героя — Ивана Мамонова, Николая Голубева, Татьяны Цирениной и Даниэллы Селицкой — с легкостью пропускаешь, радостно отмечая непринужденность и легкость существования на сцене, точные штрихи в обрисовке того или иного персонажа. Текст, режиссура и актерская игра напитаны то иронией, то сарказмом, вытекающими из сути происходящего. Но эта ирония становится все более прозрачной и горькой. События текут как бы сами собой, и как бы из ничего ткется ткань жизни персонажей и ткань действия, все более прочно обволакивающая зрителей.

На поклонах давно не видел такого: публика громко и упорно вызывала автора пьесы. И театр с радостью показал его — Михаил Хейфец приехал на премьеру и получил свои заслуженные аплодисменты.

Валерий Бегунов

В поисках вечного двигателя

“Учитель химии” Я. Пулинович в театре “Бенефис”

Новая “новая драма”, кажется, прочно отвоевала свои права. Ее ставят не только в таких театрах, как “Дос” или ЦДР, но и на обычных нормальных сценах, где кроме ультрасовременных пьес идут и почтенные классические тексты. Пример тому — пьеса Ярослава Пулинович, которую сыграли в небольшом театре на окраине Москвы (режиссер-постановщик Анна Неровная).

Пьесе “Учитель химии” Ярослава Пулинович, учившаяся драматургическому мастерству у Николая Коляды, написала в 2006 году. Обозначив жанр как “пьеса-рассказ”, драматург облекла сюжет в любопытную форму — монологическое повествование-воспоминание девушки Тани, прерываемое диалогами, как будто выхваченными ее

памятью из прошлого. Так, уже самим типом драматического повествования нивелируется конфликт — все действие происходит в прошлом и, несмотря на то что прошлое это не всегда приятно, жанр, придуманный автором, придает ностальгические интонации тексту. Да и в спектакле главная героиня (Алина Пузина), кажется, отделена от ос-

тальных невидимой стеной. Таня — изгой, странная, замкнутая девушка, которая большую часть сценического времени стоит или сидит лицом к зрителям, только боязливо оглядываясь через плечо на своих одноклассников. Она больше наблюдает за жизнью класса, чем участвует в ней. И в пьесе, и в спектакле мы видим и оцениваем персонажей с точки зрения Тани. Это скорее тени, нежели реальные действующие лица. И потому конфликта как такового нет, есть лишь лирический рассказ, посвященный одному дню из жизни школы.

Место действия, школа провинциального городка, обозначено несколькими штрихами (художник Дмитрий Дробышев). На практически пустой небольшой сцене театра “Бенефис” — кирпичные стены, покрытые граффити, несколько беспорядочно расставленных школьных парт и стульев. В глубине — большая, в человеческий рост, картонная фоторамка-паспарту с уголками, из тех, что клеивали в старые альбомы. В ней, замерев, сидят герои пьесы — ученики и учителя. Весь спектакль герои находятся на сцене, внутри этой фоторамки. Они то и дело покидают ее пределы и, на мгновение из прошлого попадая в настоящее, выходят на авансцену, присоединяясь к главной героине Тани. Иногда Таня вдруг, словно перебивая своих одноклассников, поворачивается к зрительному залу с комментарием, и тогда все персонажи застывают в своеобразном “стоп-кадре”, а потом, когда Таня замолкает, снова “оживают”. Вместе с Таней зрители наблюдают за жестокими нравами, царящими в школе, — драки, издевательства над учителями, унижения одних школьников другими, циничные выпады и злые шутки. В этом мире, где каждый сам за себя, есть один странный герой — учитель химии Федор Иванович, которого, так же как и Таню, окружающие называют сумасшедшим. Он время от времени появляется в поле зрения главной героини и все говорит о мальчике с синими глазами — идеальном ученике, который изобретет вечный двигатель и тем самым оправдает его, учителя, горькое существование среди бездарей (не очень понятно, правда, почему учитель химии мечтает об изобретателе именно вечного двигателя, а не, скажем, нового элемента таблицы Менделеева). В финале спектакля об учителе сообщат, что он окончательно сошел с ума, а каждый из героев кратко расскажет, что с ним стало после выпу-

ского. Кто-то вступил в брак и родил детей, кто-то погиб, кто-то спился, кто-то эмигрировал в Америку. Таня же стала учителем химии.

Тема школы очень давно уже и с разных сторон раскрывается русской литературой, театром и кино. Мы знаем о том, что школьники часто бывают жестокими и в то же время непонятыми, неприкаянными, одинокими, что отчаяние и злость существуют вместе, что учителя порой не находят что сказать и как сказать, а с другой стороны, сами нередко оказываются равнодушными и безжалостными, что сама школа — это регламентированное пространство, внутри которого человек начинает вопреки всему учиться быть свободным. Но это прописные истины, которые относятся не столько к современному поколению, сколько к феномену школы как таковой. Сам текст и его воплощение на сцене театра “Бенефис”, формально хотя и вписаны в контекст сегодняшнего театра, но по существу довольно схематично повествуют об очевидном. Такая пьеса (а за ней и такая постановка) могла бы появиться в 90-х, 80-х, 70-х годах. Нагловатый сынок обеспеченных родителей, разбитная девица в джинсах со стайкой подружек-приспешниц, мрачный и молчаливый паренек-аутсайдер, интересующийся исключительно компьютерами, агрессивный и туповатый парень, вечно лезущий в драку, все эти персонажи — это не портреты людей определенного поколения, это вневременные схематичные образы, которые можно подглядеть в любой школе и в любом классе любого десятилетия. А учитель-мечтатель, этот Кулигин наших дней, слишком условен, чтобы всерьез транслировать авторскую мысль о том, что бессмыслица и жестокая суэта, происходящие в мире школьников, все же не напрасны и в этом котле подростковой ненависти и цинизма может родиться нечто новое, вселяющее надежду. Например, будущая судьба молодого учителя-мечтателя, подросшей Тани. Этот образ учителя химии рассыпается на отдельные фразы, реплики, слова, теряется за идеями. А вслед за ним рассыпается на слова и фразы все действие, отрывочное, состоящее из осколков и часто невнимательное к деталям. Впрочем, это нередко случается с нашими воспоминаниями.

Вера Павлова

Медеи бег и боги

“Медея” Еврипида в “Гоголь-центре”

“Медеи” в московских театрах ныне много. Роднит эти постановки одно — все предпочитают работать с современным текстом. Пускай и относительно — либо с переводами Иосифа Бродского, либо с версией Жана Ануя. Рижский режиссер Владислав Наставшев, кажется уже получивший постоянную прописку в “Гоголь-центре”, взял за основу наиболее древний текст — “Медею” Еврипида в архаичном же переводе Иннокентия Анненского. Да и тот сократил, вычленив трагедию в сухом остатке.

Сухом настолько, что даже крик идет без звука — его иссушила жажда мести: Медея, колхидская колдунья, и возникает на сцене как по мановенью волшебства, изойдя в немом вопле отчаяния. Вот только что публика смотрела на пустые стулья, как — мгновенное затемнение! — в одном из них уже безмолвно извивается Гуна Зариня, готовясь к броску ли, рывку... Ее точеный профиль словно сошел с древнегреческой камеи, хотя, скорее, это отражение Горгоны со щита — один ее взгляд в зал, и зритель каменеет.

В скупой и жесткой пантомиме, разыгранной Зариня, и ужас от свершившегося, и страх перед предстоящим — история у Наставшева начинается уже после измены Ясона и вроде незадолго до убийства детей. Или — все это уже в прошлом? Вспышки, во время которых появляются и исчезают со сцены все, кроме Медеи, персонажи, как флешбэки, словно их вызывает уже из небытия в своей памяти Медея, все это и всех пережившая и, вспоминая снова, переживающая вновь и вновь. Недаром хор детей (Елисей Бочаров и Артемий Шаров) то и дело напоминает ей о содеянном — для этого мелодичного, пронзительно-звонкого и одновременно печально-щемящего дуэта Наставшев использует стихи Бродского, чтобы вкратце пересказать миф о Медее, из ревности и мести убившей своих детей от аргонавта Ясона. И этот груз памяти давит и давит ее до тех пор, пока она, пытаясь бежать, не оказывается на коленях и на полу и не выдавливает из себя нутряной, животный крик отчаяния. Так повторится еще не раз — Медея, наделенная сверхчеловеческими способностями и также, следовательно, страстью, переносит эти нечеловеческие муки стоически. Ясон же, к примеру, в одной из версий мифа повесился сразу.

Мужчины вообще перед лицом большой, всепоглощающей любви пасуют, скукоживаются, мельчают на глазах. Не воины — меща-

не. В суетливого труса превращается царь Креонт (Вячеслав Гилюнов), в побитого экс-женой и жизнью дельца и сам Ясон (Михаил Тройник). Простоватый, словно с улицы вошел (костюмы, к слову, у всех утрированно обыденны), он буквально извивается под ее хлесткими, бичующе-обличающими фразами, обливается и потом, и слезами. Хотя вначале еще мнил себя хозяином положения, а вернее — постели, что показано на примере точно и изящно решенной эротической сцены. Без пошлых намеков, минимальным набором жестов.

Минимализм здесь во всем: на сцене, а сцена в виде куба, лишь два стула — это и трон, и колесница. Один — Медеи, на втором поочередно появляются Ясон, Креонт и дети. Белый задник, в конце испускающий голубоватый, потусторонний отсвет. Все слишком просто, и по заявленной эстетике эта постановка ближе его рижскому спектаклю “Мальчики пахнут апельсинами”, что привозил Кирилл Серебренников еще на “Платформу”. Стоит отметить, что оформленные спектакля и музыка к нему придуманы Наставшевым. Но завсегда таи “Гоголь-центра” уже привыкли, что здесь он удивляет еще и неожиданными, причудливыми решениями — его “Митину любовь” по Бунину актеры играют на вертикальной стене, в “Страхе” по Фассбиндеру пространствоорганизирующим элементом становится обычный пластиковый стул. Хотя участвуют в нынешнем спектакле еще три софита (“используются неожиданные звуковые эффекты!” — как предупреждается в программке), с грохотом падающие на пол мимо сцены, мимо Ясона — Медея, разъярившись, демонстрирует свои способности и символично напоминает этим, что она внучка Гелиоса. Но в целом ее тактика так же, “по-прибалтийски”, скупа и сдержанна: мечь все же — блюдо, которое подают холодным. А всю глубину трагедии,

накала чувств в ней выражает лишь вестник (Александр Горчилин), отчаянно семафорящий сигнальными флажками.

Но вот возмездие свершилось, и что ей делать в мире людей, в мире, где оказались не востребованы ни чистая, жертвенная любовь, ни магическая сила? До этого ведомая богами (по их указке Медея влюбилась в Ясона и помогала аргонавтам выкрасить золотое руно), ей

доставалось все, а впервые поступив по-своему, она получила в удел отчаяние и одиночество. Так феминистский посыл вначале сменяется антифеминистским и безнадежно фаталистическим финалом. Финал, впрочем, у Наставшева открытый — Медею не уносит колесница Аполлона, она так же, беззвучно крича, пытается бежать. Теперь уже от самой себя...

Сергей Лебедев

Сирин, Алконост и... Хичкок

“Танго-квадрат” Л. Петрушевской в Центре им. В.Э.Мейерхольда

Ленту Райнера Вернера Фассбиндера “Горькие слезы Петры фон Кант” (1972) Федор Павлов-Андреевич посмотрел лет в пятнадцать. И, восхитившись ею раз, сумел это чувство пронести через последующие годы и воплотить, наконец, на сцене. Картину, к счастью, с тех пор не пересматривая — ни дюжину лет спустя, когда к нему в руки попал оригинальный сценарий фильма и он упросил мать, Людмилу Петрушевскую, написать по нему пьесу, ни еще последующую пятилетку, что ушла на ее постановку.

Впрочем, ушла она больше на мытарства с ней — с текстом на руках и благословением Галины Волчек он отправился сразу же к Лие Ахеджаковой. “Про лесбиянок? Я с этим у Виктюка уже намучилась”, — отмахнулась она. История повторилась еще с парой именитых актрис — ни одна, видимо, текст до конца прочесть не удостожилась. Затем за материал со словами “у меня эксклюзивное право на постановку Петрушевской в России” взялся Роман Козак, да так поставить и не успел...

Сам Павлов-Андреевич при этом успел поработать с рядом знаменитостей (в частности, он числится учеником Роберта Уилсона) и пришел к выводу, что задумка режиссера редко имеет что-то общее с исходным произведением, а сценическое действие — с произносимым при этом текстом. Ну хотя бы потому, что и сам режиссер имеет о нем самые общие представления. Впрочем, это уже частности.

В целом же, исходя из этой установки, Павлов-Андреевич придумал форму вынужденного самоограничения для своих сценических экспериментов, осуществив первые из них в серии так называемых говорящих скульптур в соавторстве с художником Катей Бочавар. Так, “СтарухЫ” по Хармсу актриса Степанида Борисова играла без ног (две номинации на “Золотую маску”), в “Нине Комаровой” Петрушевской зрители видели лишь голову Жени Борзых, в “Я и японочке” по Генри Миллеру сидел Сергей Шакуров, полностью прикованный к креслу.

Ну а когда дело дошло до “Танго-квадрата” — многострадальной, в данном случае, пьесы Петрушевской по мотивам Фассбиндера, то

режиссер лишил всех своих актеров рук, а получившийся формат обозначил как “драмтанец без остановки”. Другими словами — театр ног. Без антракта.

Весь этот театр Катя Бочавар поместила в инсталляцию из двух наклонных плоскостей — низко нависающего потолка-лампы, напоминающего одновременно и операционную осветительную установку, и кухонную вытяжку, и наклонного клетчатого черно-белого пола — то ли кафель в той же кухне, то ли гигантская шахматная доска. И никакого реквизита больше.

По такому игровому полю и начинают соответственно передвигаться четыре женские фигуры — по прямой или диагонали, широкими шагами натирая пол или делая короткие пешечные ходы. Хотя актрисам, спеленатым по рукам черными лентами, хореограф Дина Хусейн предлагает куда более широкий спектр выразительности, кроме как остающихся еще возможностей спеть да сплясать. То семена, то маршируя, где с нытьем, где с катаньем, вприпрыжку и с пощелкиванием, двусмысленным причмоки-

ванием да с игривым посвистом они последовательно выстраивают и оживляют визуальный ряд, включающий в себя сцены, почерпнутые где из египетских фресок, а где и из современной мультипликации. К слову сказать, тут и сами персонажи приобретают черты анимированных героев Тима Бертона или Алексея Караева — например, образ Марины (Дина Мирбоязова) словно бы списан с “Трупа невесты” первого из них или “Кота в колпаке” второго. Даром ли Павлов-Андреевич по основному месту службы сегодня — директор галереи “На Солянке”, специализирующейся на произведениях экранной культуры (анимации, видеодокументалистики и аудиовизуального искусства).

При этом в спектакле нет ни музыки, ни каких-то еще специально записанных звуков.

Предупреждая об этом зрителей заранее и потому настоятельно попросив выключить мобильники, Павлов-Андреевич на предпримьерном прогоне заставил публику, уверенную, что она уже попала в зал, минут пятнадцать слушать в абсолютной темноте холла ЦиМа мешанину из современных шлягеров.

На премьере этот трюк он не повторил, хотя тренинг для зрителей вдвойне не бесполезный — настраивает, приучает выхватывать из обрушившегося потока порой зашкаливающего абсурда цитаты, например, из отечественной киноклассики. “Должен был родиться мальчик, а родилась я”, — вслед за героиней Людмилы Гурченко из “Любви и голубей” повторяет в “Танго-квадрате” персонаж Юлии Шимолиной. Немало и литературных отсылок — от “Бедной Лизы” до доктора Астрова, на которого, оказывается, променяла самого Фассбиндера мать главной героини. “Бог, Чехов, Астров!” — скандирует дочь, а мать все время молчит. Почему, да и вообще, кто здесь чья мать, становится ясно только к финалу.

Хитросплетенный “Танго-квадрат” Петрушевской — фигура сложнее иного любовного треугольника. От первоисточника — фильма Фассбиндера остались разве что зачин, пара фраз (и собственно парафраз) да фамилия самого режиссера, иной раз упоминаемая с иронией, а где-то — чуть ли не как ругательство.

Начинаясь, как и в том культовом кино, со знакомства некогда преуспевающего модельера Лизы (Юлия Шимолина) с юной моделью Леной (Женя Борзых), история вместо бурного, с одной стороны, и холодного, расчетливого, с другой, лесбийского романа

превращается в застарелую семейную склоку. Здесь молчаливая и беспрекословно выполняющая любые приказы менеджер Марина оказывается матерью модельера Лизы, которая с ней не разговаривает много лет, а модель Лена — дочь ее лучшей подруги пиарщицы Аниты (Рамуне Ходоркайте), которую та, дабы на нее не переключился любовник, сдала в детдом. Но пока эти карты, впрочем давно уже битые карты, не раскрыты, женщины всеми силами и неправдами стараются урвать друг у друга хоть сколько-то любви, денег, славы и удачи — кому как повезет. Не брезгуя ни подачками в двести долларов, ни брошенными мужьями, ни отставными психоаналитиками. Все перехватывается на лету, вырывается из слабевущих лап, выцарапывается и выклеивается — вначале лишь обозначенные птички повадки постепенно складываются в законченные птички образы. Ничто человеческое им не чуждо, но ничего человеческого в них не осталось. Подруга-падальщица, стервятница-девица и менеджер-клуша вьются вокруг восседающей в центре сцены как в гнезде стареющей сороки-кутюрье, падкой на все блестящее (недаром и Лена-модель приходит к ней в серебристых лосинах) и без умолку трещащей по телефону обо всем на свете.

С такого пространного разговора, собственно, и происходит знакомство с главной героиней — сидящая по-турецки Лиза практикует своеобразную офисную йогу, на вдохе погружаясь в пучину телефонных сплетен, на выдохе выкрикивая приказы своему менеджеру Марине. Тем временем Марина — ну кто-то из трех остальных фигур с мешками на голове уж точно Марина — семенит по периметру. По мере необходимости Лиза стаскивает зубами мешки — тут уже вспоминаешь столь излюбленного Павловым-Андреевичем Хармса: “Покупая птицу, смотри, нет ли у нее зубов. Если есть зубы, то это не птица”. А здесь не просто птицы. Полумифические существа, поющие песни радости (“Я увезу тебя на съемки в Таиланд”) и песни печали (“У нее ни гроша за душой”), предвещающие, буквально накаркивающие себе (“Пиар-р-р, пиар-р-р!”) близкое будущее. “Дай мне, бабушка, денег — тебе все равно умирать. Я тоже умру — они с ножами приходят, и зарежут меня”, — начинающая модель Лена, связавшись с таксистом-сутенером, давно уже зарабатывает на жизнь, торгуя телом на Тверской. Всех ждет расплата,

всех ожидает одна ночь — вот уже стареющая и слабеющая Лиза все чаще падает на бок, подрагивая в агонии лапками, а вокруг нее мгновенно слетаются, как грифы, дамы ее ближнего круга.

И сразу райские Сири, Алконост, Гамаюн приобретают адские черты “Птиц” Хичкока, где сами птицы, как говорит философ Славой Жижек в своем “Киногиде извращенца”, “олицетворяют глубинный беспорядок в семейных отношениях, материнское супер-эго, злобное и деспотичное”. А Дэйв Кэр из “Chicago Reader” уточняет: “Как олицетворение сексуальной неудовлетворенности, боже-

ственного возмездия, хаотической бессмыслицы, метафизической инверсии и ноющего чувства вины — созданный Хичкоком образ птиц по многослойности и динамичности смыслов не уступит “Моби Дику” Мелвилла”.

Возвращаясь к нашему спектаклю, остается лишь повторить, что созданные Павловым-Андреевичем сценические образы “по многослойности и динамичности” не уступают выписанным в пьесе героям извечной игры в “дочки-матери”. А уж Петрушевская как никто умеет эти игры-отношения подать.

Сергей Лебедев

Белые ночи, черные дни

“С любимыми не расставайтесь” А. Володина в МТЮЗе

Этот спектакль Генриетты Яновской произрастает из их с Володиным общей родины-времени — и воспаряет над ним.

На зеленую траву, на накренившийся по-мост (жизнь то ли пушена под откос, то ли берет разбег), точно кто-то высыпал предметы дешевого советско-коммунального быта, и они обломанными игрушками раскатились по траве: обшарпанная ванна, где проявляют фотографии, раскладушка, телефонная будка, тусклый торшер, казенный стол судьи, которая занимается разводами и разделом имущества. Где-то в глубине подвешен к стене, но точно летит по небу, красный велосипед, еще выше летят качели, и совсем уж ввысь уводит винтовая лестница — то ли на верхотуру рабочей общаги, то ли в небо: нам снизу не разобрать.

Таковыми же потерянными куклами кажутся в пространстве Сергея Бархина и люди, разломавшие свои судьбы и не умеющие все исправить. У главной “куклы” Кати (София Сливина) буквально подламываются ноги при виде любимого бывшего мужа Мити (Евгений Волоцкий), при вести о том, что он попал в беду. А голос такой бодрый, одеревеневший... “Надо следить за своим лицом, \ чтоб никто не застал врасплох, \ чтоб не понял никто, как плох, \ чтоб никто не узнал о том”.

В нынешней жизни не осталось уже ни мокрых фотографий на прищепках, ни телефонных будок, ни этого нехитрого “ассортимента” советских причин для развода (пьет-бьет-изменяет? Так чего же вы хотите?

Мало ли что чужие — все так говорят). Только в памяти они еще подзадержались — взрослой памяти человека, которого вдруг до слез взволновали эти нехитрые, потерянные знаки из прошлого, вскрывшие его сегодняшние, “взрослые” беды.

В пространстве спектакля Генриетты Яновской сошлось несколько произведений Александра Володина. Из “Записок не трезвого человека” перекочевала байка о жене, которая в ливень не дает мужу зонтик: “Все равно потеряет” — и ужас одиночества вдвоем, открывшийся за этой пустяковой фразой. Из рассказа “Всё наши комплексы” — диалог судьи (Виктория Верберг) и уборщицы (Арина Нестерова) по окончании рабочего дня за стаканчиком дешевого теплого вина, которым так легко разбередить, поднять со дна всю накопившуюся за годы душевную мусть. Коротенький рассказ этот — о страшном наказании за грех, который никогда не числился среди смертных, да и грехом-то вроде не считается: ну, не поверила в любовь, испугалась ее, разминулась со своей половиной, и вся жизнь пошла наперекосяк — становится еще одной кульминацией спектакля, вместе с общеизвестным — криком Кати “Я скучаю по тебе”. Тут же приبلудилась из одноименной новеллы почти бесплотная Агафья Тихоновна (Оксана Лагутина), побывавшая

за прошедшие двести лет замужем, но не забывшая своего Ивана Кузьмича. Теперь она точно греется у чужого несчастья, в гражданском суде — прозревает в своем вечном одиночестве черты общей судьбы. Отношение к ней соответственное, как к городской сумасшедшей. Разве что уборщица Таня нальет ей чайку успокоительного.

Из густой бытовухи советского суда с его канцеляритами (“авторитета можно добиться только лично, а не посредством жены”) на наших глазах намываются золотые крупинки абсурда и поэзии. Человеческие трагедии из серии “каждая несчастная семья несчастна по-своему” вернулись к нам в виде россыпи ярких фарсов — и оттого заострились еще сильнее. К горечи всеобщей неустроенности, маеты и тоски по лучшей жизни Генриетта Яновская подходит словно с черного хода, через смешное — и оказывается, что это самый быстрый и верный путь. Она точно каленым железом вытравляет из актерских голосов малейший намек на сентиментальность или надрыв. До такой степени, что из ее спектакля исчезла сцена с разводящимися Беляевыми — там, где жена просит судью продлить их брак хоть на пару месяцев: жена верит, что рутина и безысходность хождений по кругам бракоразводного ада ломает и ненависть мужа к ней, и его тягу к другой. Мироновы, Козловы, Никитины, Шумиловы, Керилашвили мелькают перед судьей строго по расписанию: бракоразводный конвейер не может остановиться. Судья раскладывает привычный пасьянс: пьет, бьет, изменяет, сквернословит, встретил бывшую любовь, неумная мама разрушает молодую семью. Вопросы бесстыдные и равнодушные, как на приеме участкового врача во время эпидемии (“Все с ума посходили! Все с ума посходили!” — вновь и вновь выносятся диагнозы). Но меньше всего в фигуре судьи режиссера интересует безликая чиновница, автомат по выдаче бракоразводных свидетельств. Хотя такой персонаж, как судья, утратившая человеческое лицо, логику и душу, хладнокровно ломающая чужие судьбы — очень узнаваемое сегодня явление. Но Яновская, чья яростная гражданская позиция общеизвестна, в искусстве сворачивает с проторенных путей: атрофия чувств, привычка жить, притерпевшись

ко всему, в своем будничном аду — гораздо более важная для нее тема, чем сиюминутная ассоциация.

Судья почти не ошибается, оперируя шаблонными вопросами над бланками бракоразводных дел. Одних не устаивает даже взглядом (“На что претендуете? — На цветной телевизор. — Распишитесь здесь”). Других старается выпроводить побыстрее, понимая, что видит перед собой почти что идиллию в отношениях слишком низко павших людей (“Скандалов почти нет — только раз ее ударил. Число точно не помню. В общем, день рождения ее был”). Третьих жалеет горько, до нервного срыва и после их ухода читает “Балладу о прокурорном вагоне”, чтобы как-то выкричать этот срыв. Когда-то любил женщину, но... обстоятельства, фронт, ее замужество, его женитьба, усыновленный чужой ребенок, двадцать четыре года спокойного брака, и снова эта женщина, и нет спасения — нужно рвать по живому... А постаревшая жена так вовремя и так заботливо подсовывает ему нужные таблетки, о которых Та, Единственная, скорее всего, просто не в курсе. Судья слишком хорошо знает цену ошибки и вкус расплаты за нее — драма этой женщины под маской судебного истукана проступает задолго до ее крика “Я старею”. И все же одну ошибку она допускает — что поделаешь, человеческий фактор, да и пасьянс причин для развода сошелся так гладко. Катя и Митя вроде бы и не выделяются из общей массы разводящихся: этакие тетеха и увалень, готовый сорваться на высокий крик в любую минуту. Неудивительно, что судья их проглядела. Странно, что она их проглядела — эти двое просто проросли друг в друга. В их пластике таится траектория двойных звезд: вращаются один вокруг другого, не в силах ни расстаться, ни слиться воедино; а любовь и обида, обида и любовь только нарастают. В пьесе Володина не говорится, в какую больницу попадает Катя, узнав, что “Митька, обормот, человека порезал”. Но серый ежик ее волос вместо непослушных золотых локонов говорит о том, что Катя заплатила страшную цену. Как всякий человек, еще способный чувствовать.

Ольга Фукс

Вечный Шекспир

Оттенки черного

“Отелло” в “Сатириконе”

Юрий Бутусов полюбил ставить в “Сатириконе”, встречая там настоящую актерскую самоотдачу и бесстрашие. “Отелло” — его пятый здесь спектакль, после “Макбетта” (парадоксальной трактовки Ионеско шекспировской “шотландской пьесы”), “Ричарда II”, “Короля Лира” и бесшабашной “Чайки”, поставленной так, точно ставший “большим человеком” и познавший литературный успех Костя Треплев взял реванш и все-таки поставил спектакль о мировой душе, постичь которую могут лишь актеры. Театральная братия замерла в предвкушении — каким же окажется продолжение бутусовской чеховианы, выросшей из Шекспира и абсурдистов? Театр анонсировал “Трех сестер”. Но режиссерская фантазия увела Бутусова в сторону “Отелло”, которую он считает самой страшной пьесой Шекспира.

Фикусы, кактусы, пальмы, бегонии, рояль и электрогитары, стол и кровать, коробки, игрушки, газовая плитка, банки с соленьями, шапки и лыжи, костюмы из спектаклей то про войну, то про офис, черепа Йорика, рельсы и шпалы каких-то разобранных дорог, старомодные светильники и вентиляторы — чего только нет на этой сцене. Одних потерянных Дездемоной платков, одинаковых, красных, штук двести — у всех карманы ими набиты. Захотела бы подчиниться воле Отелло — подняла бы любой. То ли кто-то затеял гигантский переезд (что, впрочем, перекликается с сюжетом: войска только-только высадились на Кипре — первая, венецианская, часть в спектакле отсутствует — и еще не обустроил свой быт. То ли пришлый режиссер забрел в какое-то гигантское закулисье с театральными скарбом, оставшимся после прошлых спектаклей, — на кладбище былых замыслов и чужих находок. Весь этот великолепный хлам от художника Александра Шишкина создает ощущение живой пульсирующей биомассы: актеры и статисты растаскивают и натаскивают ее быстро и бесшумно, и сами герои, духи театра, не появляются на сцене, а точно рождаются из этого предметного праха.

Все уже было в этом “лучшем из миров” под названием театр. За несколько сот лет “Отелло” побывал оперой и мультфильмом, был салонной мелодрамой со счастливым финалом, где руку мавра останавливали подоспевшие венецианцы, и, разумеется, был высокой трагедией. Отелло то душил Дездемону до отвратительных физиологических судорог (долой романтический флер!), то обнимал ее слишком сильно от любви, несовместимой с

жизнью.

Юрий Бутусов ставит спектакль о силе воображения — той точке опоры, что преворачивает весь мир. Реальность не может конкурировать с воображением, она проигрывает ему с первых же минут и следует за ним рабской служанкой. Разве может иметь что-то общее живая Дездемона (Марьяна Спивак), эта девочка с тысячько лиц и ролей (то солдатка в кирзовых сапогах, то офисная леди с ледяными интонациями и походкой манекенщицы, то Барби из будуара, то робкая жертва), с той, к кому обращен ночной голос Отелло, с той, чей смутный силуэт проступает в ночной мгле? На “дневную” Дездемону Отелло (Денис Суханов) смотрит с мучительным недоумением, узнавая и не узнавая (чаще не узнавая) в ней ту, что рисует его воображение. “Дневная” Дездемона всегда вполне определенная и почти всегда чужая. Дневная явь безжалостна, плоска, мелка, мучительна, унижительна, и желание покончить с ней, шагнуть в черный квадрат своего подсознания только усиливается в Отелло. Черный — цвет тайны, воображения, избранности и изгойства, бесконечного одиночества, на которое обречен Отелло, и в конечном счете — цвет свободы. И смерти.

Собираясь к Дездемоне, Отелло облачается в белые одежды и покрывает лицо непроницаемой черной краской: чернота поглощает и мимику, и взгляд, и только голос Отелло звучит властно и нежно. Задумав убийство, Отелло мажет чернотой руки, точно надевает магические перчатки свободы — эти руки теперь могут совершить не-

возможное. Подгоняя Отелло к задуманному, Яго в роли брадобрее покрывает ему щеки черной пеной. Мертвая Дездемона скрывается за чернотой целиком — краска на лице, черный парик, черные очки: страшное, непоправимое превращение живого лица, непостижимая тайна смерти.

Яго в замечательном исполнении Тимофея Трибунцева — человек дневной до мозга костей, логик и практик. Он ясно мыслит и ясно излагает перед публикой свои мысли и доводы и по-своему обаятелен в святой простоте дьявольского замысла. Практики театра, чуть ли не больше, чем над загадкой Отелло, бьются над загадкой Яго, мотивами его поступков. Эфрос писал о беспричинном зле, зле, растворенном где-то в лимфатических узлах. “Простой, неприметный, заурядный, из тех, кого нынче набирают в спецслужбы”, — едко усмехается Уистен Хью Оден.

В спектакле Юрия Бутусова Яго — своеобразный режиссер-ремесленник с мятым рупором в руках. Развести солдат в атаке или актеров на сцене для него все равно что затеять подковерную интригу, придумать мизансцену для дурачка Родриго и развести Отелло на ревность. Именно здесь становится особенно заметно — Отелло гораздо больше времени проводит с Яго, за разбором греха Дездемоны, чем с самой Дездемоной.

“Спектакль” Яго пропитан энергией разрушения (а таких несть числа), его труппа послушна и мастеровита. Разве что в премьеры ему достался уникальный артист — тонкий, нервный, проводник поистине космической энергии, возвращающий театру игру до полной гибели всерьез. “Режиссура” Яго тесна для такого дара, и с какого-то момента его “спектакль” выходит из-под власти разводящего — бунтует соратник Родриго (Тимур Любимский), вырывается из лап смерти

Кассио (Антон Кузнецов), бунтует Эмилия (Ли́ка Нифонтова), которая еще совсем недавно, поедая яблоки вместе с Дездемоной (две Евы), недвусмысленно намекала: чтобы положить к ногам мужа целый мир, она на многое готова. Но, как оказалось, не на все — и этого-то не учел Яго. Все, что так логично придумалось днем, рассыпается, попав в зону ночных миражей и разбуженного подсознания.

Юрию Бутусову тоже тесно в рамках линейного следования сюжета — он убежден, что жизнь великих шекспировских пьес должна продолжиться в некой “неэвклидовой геометрии”. Его спектакль живет по законам джаза и следует логике памяти и воображения. О своих злключениях Отелло рассказывает словами Финна из “Руслана и Людмилы”, суматоха в порту оборачивается сценой пожара из “Трех сестер”, Бьянка (Марина Дровосекова) тоскует о любви ахматовскими строками. Убийство Родриго вдруг становится... посвящением актеру Андрею Краско, с которым Юрию Бутусову довелось работать: получив смертельный удар кинжалом Яго, Родриго готовится встретить смерть, как девушку на свидании, волнуется и прихорашивается, радуясь предстоящей встрече.

Шекспир, который так часто ставит в тупик режиссеров неразрешимыми вопросами (например, что за аномалия со временем происходит в “Отелло”), здесь точно освобождается от необходимости сдавать экзамен на логическую завершенность концепции. “Отелло” Бутусова — это исповедь, джаз, стихия, опасность. Но глядя, как принимают этот вызов актерские организмы, понимаешь, как он необходим сегодняшнему театру. Они ведь, как сказал другой классик, птицы небесные — их не обманешь.

Ольга Фукс

Принц датский у Никитских

“Гамлет” в театре “У Никитских ворот”

Спектакль начинается непривычно — не с прохода по мрачным залам или башням Эльсинора, где встревоженная стража день изо дня видит явление грозного призракa. Встреча с Тенью отца Гамлета, взывающего об отмщении, требующего воздаяния за подлые злодеяния, не скоро ожидает зрителя и будет совсем недолгой и даже не страшной. Поначалу действие разворачивается в ином ключе. И дело не в порядке сцен и не в том, что часть из них была просто опущена.

Начало спектакля радостно и мажорно — не натужной радостью подневольного, искусственно раздутого празднества, в котором проглядывает — бьет в глаза — уродливая гримаса ставшего второй натурой порока, которой встречает Эльсинор возвратившегося под отчий кров принца, и не эпатажной веселостью стеба, модного развлечения современных людей, которое сулит легкий успех ловким пародированием хорошо знакомого сюжета. Режиссер спектакля Марк Розовский не поддавался этому искушению. На предвкушение праздника мгновенно настраивают открывающие спектакль слова: “Актеры приехали”. Приезд актеров всегда праздник. Разноголосый гул тут же подтверждает их прибытие, они уже здесь, идут по проходам со всех сторон, заполняют сцену, слышится смех, шутки, появляются костюмы, все гудит, шумит, движется, захлестывая зрителя общей суетой и суматохой, в которой тонут отдельные слова, голоса, лица.

Первая реплика — не произвольная вставка в дополнение к авторскому тексту. Постановщик, насколько можно судить, воздержался от подобной самостоятельности. Быть, правда, в этом уверенным трудно при достаточно свободном — здесь немало перестановок и купюр, — хотя в то же время очень бережном обращении с текстом. В “вольном” подходе М. Розовского к тексту проявилась удивительная в наше безответственное время ответственность. Он выполнен на основе трех переводов — Михаила Лозинского, Бориса Пастернака и Анны Радловой. Беспрецедентный случай. Но демонстрируется не лоскутное одеяло с понадерганными без разбора и так же без разбора всажеными убийными фразами, а глубоко продуманный, можно сказать, любовно выстроенный текст. Отсутствие стилистических сбоев, рваных швов и смысловых нестыковок — свидетельство скрупулезной работы и серьезности замысла.

“Актеры приехали” — разумеется, это реплика Полония, сообщающего Гамлету о приезде актеров. Только здесь это еще не “те” актеры — “те” появятся в свое время в соответствующем сопровождении. Вынесенные в самое начало спектакля слова, вырвавшись из контекста, не только сами меняют смысл, но и придают иной смысл происходящему действию. Цель перестановки — не создать атмосферу и настроение, по контрасту усиливающих драматический эффект, хотя и это тоже, однако не главное, а придать пьесе новое измере-

ние расширением метафоры театра, которой буквально прошита пьеса. На сцене разворачивается не история Принца датского, но спектакль заезжих актеров, разыгрывающих эту историю, где в свою очередь на другой сцене будет разыгран другой спектакль, знаменитая “мышеловка”. Розовский тем самым выстраивает двойную “мышеловку”, определяя удвоением весь облик постановки. Созданием двойной перспективы режиссер как бы решает, если воспользоваться одним из выражений, какими щедро оснащена словесная ткань пьесы, “перешекспирить” самого Шекспира.

“Мир — театр” — идея вечная, которая нашла у Шекспира необычайно глубокое, яркое и разнообразное воплощение. С особой силой именно в “Гамлете”. Марк Розовский кладет ее в основу спектакля, по ходу действия не раз напоминая об этом: то Горацио начинает непредсказуемо суфлировать Призраку, решение, впрочем, несколько странное — роль ведь небольшая, о чем неизменно упоминается в связи с тем, что ее исполнял сам автор, а здесь еще и сильно сокращенная, то “Быть или не быть” (“пресловутый монолог”, как изволил выразиться один рецензент) подается не как выражение сокровенных мыслей героя, а как воспоминание о некогда слышанном монологе в не имевшей успеха пьесе.

Особенно значима в этом плане группа актеров, предводительствуемая “бедным Йориком” (Антон Николаев, он же балетмейстер спектакля), своего рода бессловесный (но не беззвучный) хор. Язык хора — язык пластики, танца, жеста. Его ядро — группа девушек в костюмах цветов шутовского наряда, традиционного облачения Йорика. Это единственное цветовое пятно в оформлении спектакля, выдержанного в аскетично-скупой черно-белой гамме с жемчужно-серыми переливами в костюме Офелии, блеском металла в костюме Королевы и снежной белизной масок в сцене с могильщиками (художник по костюмам Мария Данилова). Прочитывается желание режиссера выстроить параллельно основному действию законченную гротескно-шутковскую линию, подменяя слово визуальным образом, однако в пьесе, трагический герой которой принимает роль шута, на долю шута-дублера остается по существу декоративная функция.

Наиболее выразителен хор в сцене, рисующей нравы Клавдиева царства, погрязшего — под стать своему главе — в разврате, похоти, лжи и предательстве. Это “поганный пляс”, жесткий, безжалостный, откровенный до бесстыдства. Торжество телесного “низа”, глумящегося над лучшим, что есть в человеке, с наслаждением топчущего высокие пороги его души. К сожалению, выдержать заданный уровень на протяжении всего спектакля не удастся. Маловразумителен, к примеру, эпизод, призванный передать злоключения прибывших в Эльсинор актеров из-за охватившей столицу моды на детские трупы. Предложенный пластический рисунок в сопровождении щебета-лепета встревоженно-высоких голосов скорее вызывает вопросы, нежели позволяет уяснить или живо ощутить происходящее. Смысловая невнятица, незавершенность пластических форм приводят в подобных случаях лишь к “шуму и ярости” красок, утомительному мельтешению, заглушающему единство замысла.

Автор сценографии Александр Лисянский отдает предпочтение лаконизму выразительных средств, не обремененных множеством деталей, отчего необычайно “отзывчивых” и податливых на всевозможные превращения. Главный элемент предложенной им конструкции — центральный круг. Установленный на оси и скупо дополненный немногими предметами обстановки — трон, кресло, все в тех же черных и серых тонах, — он вмещает повседневное течение дворцовой жизни со всеми ритуалами и атрибутами существования правителей, их приближенных и их челяди, с равной легкостью преображаясь при активном участии света (Ирина Вторникова) из парадного зала в спальню Королевы или в комнату пыток, где избивают Гамлета, пытаясь вызнать местонахождение убитого Полония. Вовлечен в действие и занавес — возможно, дань учителю Лисянского, Д. Боровскому — вносящий в колорит спектакля контрастную цветовую ноту. Им окутан при первом появлении Призрак. На наших глазах, быстро скрутив занавес, Гамлет сооружает флейту, предлагая сыграть на ней своим школьным приятелям — решение одновременно привлекательное своей импровизационной легкостью, и — в предлагаемых обстоятельствах — объективно подрывающее позицию героя: на *этой* флейте никто никогда не сможет сыграть.

Поднятый над планшетом сцены и *не* закрепленный, круг становится зыбкой и опасной опорой для всякого ступающего на него, что реально физически ощутимо в движении Гамлета по уходящему из-под ног помосту, то встающему на дыбы, то стремительно ныряющему вниз. Произвольно вращаясь, наклоняясь то в одну, то в другую сторону, он символизирует и трудность пути героя, и его неизбывное одиночество. В эти мгновения пространство сцены раздвигается, распаиваясь, словно следуя ходу мысли Гамлета, из пространства жизни в пространство бытия. Его трагедия обретает вселенские, космические масштабы.

Максим Заусалин достойно проводит роль героя, которого он видит человеком мужественным, решительным и стойким в своем одиноком противостоянии. Даже самый близкий к нему Горацио (А. Чернявский) подчеркивает свою от него отдельность. Он, конечно, готов разделить с принцем последнюю бутылку, если его позовут, разумеется, но сам со своей стороны — это увольте. Сама мысль Гамлета не только пытлива, но и действенна. “В смертной схватке с целым морем бед” (пер. Б. Пастернака) он выкладывается сполна и до конца.

Отчего нынешний век не рождает трагических актеров — вопрос другой, адресованный не к нему.

Зло, которому противостоит Гамлет, в лице Клавдия (В. Шейман) выглядит присмившим, заурядным, даже безликим — той безликостью, благодаря которой “люди в штатском” мгновенно растворяются в толпе. Иступления страсти, доходящая до истерики одержимость Ричардов, Эдмундов, Яго — для него, скорее всего, знаки ребяческой незрелости, неготовности к роли правителя мира. “Реально мыслящий” политик — режиссер и исполнитель роли насыщают действие современными аллюзиями — Клавдий предпочитает по-тихому убирать противников под благовидным предлогом (письмо в Англию) или отданными с глазу на глаз распоряжениями, желающих исполнить которые, он уверен, найдется немало, хотя бы те же Розенкранц и Гильденстерн, словно отштампованные на какой-то поточной линии. Тождество этих “близнецов-братьев” (действительно братьев — их играют Владислав и Вадим Кувицны) обыгрывается с тонким юмором. Клавдий В. Шеймана даже “демократично” пошутит с ними на эту тему, как

бы приглашая в конфиденты, после чего аллюзии приобретают зловещий смысл, особенно в сцене расправы над Гамлетом. С теми же безмятежными лицами, с какими они направились к нему в друзья, без единого намека на чувство или эмоцию, в тех же безупречно сидящих костюмах слегка военного покроя, с одинаково четкими, абсолютно синхронными, точно па в ритуальном танце, движениями безошибочно военной выучки они отделяют безответного человека так, что у него живого места не остается, и с печатью непоколебленной безмятежности входят в ту же реку обыденного существования. Заостренность внешнего рисунка лишь подчеркивает внутреннюю опустошенность персонажей.

Иначе развернута тема исполнителем роли Полония Владимиром Юматовым — лучшая, на мой взгляд, актерская работа в этом спектакле. Артист, сколько я его знаю, всегда глубоко сосредоточен на внутреннем содержании образа, постижение которого и открывает форму его воплощения, неожиданно яркого, неординарного, поразительного по точности и какой-то просто сверхчеловеческой органичности и естественности. Заново переосмыслив тысячи раз игранную роль, Юматов предлагает очень свежее ее прочтение. Отказавшись от вариаций на тему чинуши с портфелем, готового из угождения расшибиться в лепешку, он отталкивается от характеристики, данной По-

лонию Гамлетом: “большой младенец”, который “еще не вышел из пеленок” (пер. М. Лозинского), филигранно раскрывая фатальную одномерность его личности. Это решение позволяет понять и поведение Гамлета, который, по словам Королевы, “плачет о случившемся навзрыд” (пер. Б. Пастернака).

Благородная сдержанность, отсутствие аффектации усиливают трагическое звучание образа Офелии (Сандра Элиава). Многоопытная Наталья Корецкая уверенно ведет роль Гертруды — но стоило бы, пожалуй, внимательнее отнестись к трансформации образа во времени. Убедителен в своем праведном, но безрассудном гневе Лаэрт (Иван Машнин), чья слепота приближает катастрофу. Краткое явление Фортинбраса (Кирилл Ермичев), нечеловеческими звуками возвещающего наступление нового времени — ему, понятно, нет никакого дела до Гамлета, — хотя и сопровождается салютом, явно не возвещает победы добра и истины. Хочется верить режиссеру, предлагающему видеть в заключительном аккорде спектакля лишь еще один штрих к портрету нового, Фортинбрасова века. Но, честно говоря, мне не удалось провести грань между таким прочтением и откликом на массовый запрос на технологии типа 3D и прочие спецэффекты.

Майя Коренева

Несравненный, как рояль

“Несравненная” П. Куилтера в “Театре Романа Виктюка”

Выпускать по спектаклю на каждый свой день рождения давно уже стало для Романа Виктюка нехорошей традицией. Стремление во что бы то ни стало уложиться в срок как нельзя хуже сказывается на качестве постановки, но в своем желании угодить себе, любимому, некогда утонченный сладострастник отечественной сцены давно уже уподобился мультяшному обжоре-сладкоежке, для которого лучший подарок — это восемь пирогов с одной свечкой, чем один с восемью.

Но что поделать: подкармливать многочисленную армию поклонников надо постоянно — не сказать, чтобы на постной, но все же однообразной диете из беспрестанно играемых то там, то сям (в собственном театре давно и безнадежно перманентный ремонт) “Служанок” долго ее не удержать. Да, впрочем, Виктюку и деваться-то, похоже, некуда: на все блюда “свечка” у него давно одна — актер

Дмитрий Бозин, вытаскивающий на себе все постановки мастера, что теперь уже во многом и определяет выбор материала.

На сей раз, к своему уже 77-летию, Виктюком взята пьеса Питера Куилтера “Несравненная”¹, в основу которой положена реальная история “величайшей из плохих певиц в мире” — Флоренс Фостер Дженкинс, ставшей известной благодаря полно-

¹ «Современная драматургия», № 1, 2012 г.

му отсутствию музыкального слуха, чувства ритма, ну и голоса тоже. “Она кудахтала и вопила, трубила и вибрировала”, — свидетельствовал о ее, с позволения сказать, манере исполнения критик Даниель Диксон. Публика ходила на ее концерты развлечься и от души похихотать над бездарностью. Как пишет сам Куилтер о ее знаменитом единственном концерте в “Карнеги-Холле”: “Таллула Банкхед впала в настоящую истерику, пришлось ее буквально вывести из ложи. Бродвейский композитор Гарольд Арлен во время исполнения русских арий сложился пополам и, ударяясь головой об пол, беспрестанно истерически кричал: “Я больше не могу... Просто не могу... Я сейчас умру!” При этом в ряды ее преданных и вроде искренних поклонников были сам великий Карузо и знаменитый композитор Кол Портер.

На выбор Карузо, “который не мог ошибаться”, и ориентировался Виктюк, посвящая при этом спектакль “Несравненная” себе и своим актерам — “святым и сумасшедшим”. Себя же «несравненным» без ложной скромности и величия.

Да так оно и есть. Флоренс ведь не просто вошла в историю как безголосая певица — свою карьеру она “построила” благодаря наследству, доставшемуся ей от отца-банкира. Так и Виктюк давно живет на капитале, нажитом своими прежними, действительно мастерскими постановками, беззастенчиво эксплуатируя наработанные и оттого затертые приемы и нимало не заботясь о результате, а в результате скатываясь уже не в привычно соответствующий ему китч, а в откровенный трэш.

В груди пошлого хлама он умудрился превратить и без того откровенно антрепризную пьесу Куилтера. От заявленной даже в программке трагикомедии на сцене нет ни следа, ну если не считать маски трагика, намертво приклеенной тут к лицу Бозина — Флоренс (а кто еще мог сыграть эту роль у Виктюка?!).

Вокруг этой фигуры и строится весь спектакль. На ней и держится. Все прочие — статисты и обслуга. Причем буквально: служанка, у Куилтера выступающая и своеобразным антагонистом, и зеркальным отображением певицы, здесь просто скачет этаким кривоногой обезьянкой в бандаже. То есть при всей своей коммерческой составляющей, драматургический текст — все же полноцен-

ное литературное произведение, построенное с учетом и законов сцены и выверенное так, что даже второстепенным героям придан объемный, законченный образ. Как говорится, все ружья заряжены и все стреляют. У Виктюка же все линии спрямлены, побочные — вырваны. Получившееся в итоге окружение примы — не люди, преклоняющееся пред талантом или хотя бы пытающееся понять секрет ее успеха, а просто сплошь хапуги и приживалы. Одетые под стать — какие-то меховые лохмотья, обрывки фраков, у аккомпаниатора еще, как у заправского попрошайки, и кружка на боку. “Я ее грейпфрут, то есть бойфренд” — на таких шутках под громкий хохот публики и выезжает вся постановка. Оттого аура “священной огня”, который якобы был присущ Флоренс и в который так пытается заставить поверить нас Виктюк со ссылкой на авторитет Карузо, тут даже не мерцает. Его поклонникам проще — они верят на слово. Но ведь иных средств у режиссера в запасе нет.

Хуже всего приходится Бозину — у его персонажа и голоса-то нет. Зато он есть у актера, и от пения Бозина не станут “выть собаки в затуманенную даль” — все-таки петь он умеет и большого труда ему стоит не попадать в ноты. Порой, кажется, все силы на это уходят. Хорошо еще платье сковывает движения — хоть на чем-то энергию можно сэкономить, передвигаясь вдоль бутафорской, щедро украшенной огромными букетами роз, стеночке.

Щадя любимого ученика, Виктюк не жалует прочих, придумывая для них, к примеру, фронтальные решения мизансцен — актеры время от времени непременно должны усестись на стулья в ряд. И пусть это ломает какой-никакой, а заданный в спектакле темпоритм и создает неудобства для перехода к следующей сцене, но вот “присядем на дорожку” — просто ничем не оправданный каприз. Хотя, возможно, прием и подсмотрен в “Чайке” Люка Персеваля, показанной год назад в Москве.

Зато уж в чем Виктюк остается верен себе, так это, не упуская случая ухватиться за малейший намек на интерес аккомпаниатора Флоренс к представителям своего пола, в возможности разыграть сцену с гомозротическим подтекстом. Тут для этого есть роля, и не в кустах — прозрачный, из плексигласа,

остов инструмента, без внутренностей и клавиатуры стоит посреди сцены. Это его периодически обегают, чтобы присесть “во фрунт”, актеры, это на него и в него поочередно забираются Флоренс со своим пианистом. Ползают — один по поверхности, второй внутри, затем наоборот, и выясняют взаимоотношения.

Еще одной фирменной забаве уделит внимание Виктюк — своей так называемой философичности. Для этого у него есть клетка (а в клетке — смысл). По ее решетке периодически вскарабкивается кто-нибудь из персонажей и орет уже чуть ли не из-под колосников что-то “городу и миру”. По ней, собственно, и спускается в начале спектакля Флоренс и в

ней она, свесив длинный шлейф платья, как хвост павлина, сидит в финале. Образ, без сомнения, удачный, если учесть особенности павлиньего пения.

Вот так и Роман Григорьевич — сидит в своей местами позолоченной, местами подсвеченной иллюминацией рамке, не пытаясь выйти за известные ему пределы. Давно сидит, уже привык. Без свежих песен, без музыки живой — рояль у него и тот пустой. Но ведь пока еще сильно звучит эхо ранних постановок, то можно выступать и под такую фонограмму. Виктюк как жанр — долгоиграющий хит. Пускай и сыгранный без клавиш.

Сергей Лебедев

Совсем малый соблазн

“Я — сон” С. Пелтола в независимой труппе Олега Куксовского

Независимая труппа Олега Куксовского при поддержке муниципального театра “Четвертая стена” представляет на разных сценах столицы спектакль “Я — сон” по пьесе финского автора Сиркку Пелтола “Совсем ничего, или Малые деньги”. Года два или три назад на очередном фестивале новой драматургии “Любимовка” с успехом прошла читка этой пьесы. Она привлекла сразу нескольких режиссеров. И понятно почему.

Среди многих образцов “новой драмы” эта пьеса как драматургическая конструкция и литературный текст оставляет, пожалуй, одно из самых ярких впечатлений. Тут материал не забалтывается “постмодернистским” потоком слов. Нет смакования “чернухи” и игры в это смакование. Сюжет раскручивается упруго, словно непреднамеренно, но по естественной внутренней необходимости рождающих друг друга событий. Как бы случайные перипетии связываются в цепь неизбежностей — но нет ощущения навязанной авторской воли. Есть что играть актерам, чем увлечься режиссеру. И что способно “зацепить” разных зрителей.

Вот что происходит в пьесе: в глубинке, в нескольких-то минутах езды от поселка, живет стареющая женщина, у нее все чаще отказывают ноги, и за дровами, а также в магазины за лекарствами и едой может выбираться только ее сын Ясон. По возрасту зрелый мужчина, по уму малолетка с задержкой умственного развития. Но он не совсем “тормоз”. Его научили общаться на очень простые темы. Как все “такие”, он чуток, догадлив, временами тонок,

смешлив и ласков, но по темпераменту обидчив и взрывоопасен, сил своих не ведает и не соизмеряет. По совету психологов его постоянно “выпускают в мир”. Он умеет сходить в магазин и аптеку, сказать, что надо купить (есть список на бумаге, Ясон, не умея читать, заучил его наизусть). Он может даже съездить в город на автобусе. Чтобы он не опоздал, матери помогает собирать и отправлять его соседка Ильсе, тоже доживающая свой век. Чтобы не напрягать Ясону голову пересчитыванием денег, его научили каждую неделю снимать с пенсионной карточки малую сумму через банкомат (он думает, что на этом счете все положенные ему государственные начисления, обеспечение “всей будущей жизни” его и матери). Карточку он прячет в одежде, а пин-код тоже зазубрил.

Вся эта история написана автором и разыграна режиссером и артистами так, что становится увлекательным действием. Декорация Сергея Тырышкина — условное пространство; тут перемена мест действия, ско-

рее, игра фантазии, нежели реальная смена конструкций. Может, Ясон и воспринимает мир таким: не цельным, а “точечным” (не зря режиссер дал спектаклю название “Я — сон”). В центре стол (или какой-то настил на козлах), который при перемещении событий в торговый центр становится прилавком, скамьей музыкального кафе или скамейкой в парке. Во всем остальном режиссер и артисты адресуются к воображению и сопереживанию зрителей, стремясь разбудить его очень точной, лаконичной и порой даже слегка гротесковой игрой.

Все что происходит с Ясоном — его кормление, одевание, сборы в дорогу, умывание, повторение пин-кода и действий с банкоматом, — ритуал, игра. Только так можно удержать в его памяти все что нужно. Эта демонстрация психологических мнемотехнологий подана как увлекательная и яркая ритмическая форма органичного и убедительного актерского существования Константина Кожевникова в главной роли. И зрители воспринимают эти “речевочки” тоже с веселым удовольствием...

Психологически достоверны и точны Елена Ветрова в роли матери и Татьяна Клюкина — соседки Ильсе. Но по контрасту рисунок этих ролей более приземлен и обытовлен. Буйным, злобно-бесчувственным, существующим в неврастенически-рваном темпе сыгран Антоном Удивановым Микки — парень без денег и без особых занятий, но с преступными наклонностями. И столь же нервна, но как-то нежно чутка и осторожна его подружка Ванесса (Инга Алейникова).

Эту пару Ясон повстречал однажды в поселке. И Микки задумывает выманить обманом его деньги, заставив Ванессу вопреки ее воле “охмурять недоумка”. Устроив гулянку и напоив Ясона, они выведывают у него пин-код и забирают карточку. Но денег там оказывается всего ничего — банк еженедельно перечисляет малую сумму, только на текущие расходы, чего Ясон, конечно, тоже не знает. Придя в себя, он пытается с помощью возвращенной карточки снять деньги через

банкомат, и не получив ничего, решает, что украдена вся их с мамой будущая жизнь, а если так, то он должен разыскать Микки и убить его, что и совершает прямо на глазах Ванессы. Затем, проведя ночь в парке, Ясон как ни в чем не бывало возвращается к матери.

Эти эпизоды разыграны на балансирующей между крайностями — от синкопированной, резкой пластики и тонко, на грани условности проработанной интонационно-голосовой партитуры — до очень сдержанного психологизма.

Показывая Ясона в его “нечувствительности” после убийства, режиссер и актер дают понять, что любой человек, даже самый “примитивный”, — не тупой автомат. И что, прорвавшись, лавина естественных чувств может смести того, кто стал причиной горя.

И вот тут, вызывая горячее сочувствие зрителей к своему герою, режиссер все же сталкивается с проблемой метасюжета, предлагаемого “поверх текста”. В конце пьесы за окнами дома Ясона звучит полицейская сирена, мать растеряна... Но постановщик Олег Куковский по ходу дела меняет “режиссерскую ремарку”: теперь мать, инстинктивно пытаясь спрятать, защитить сына от полиции, то ли невольно, то ли почти осознанно душит его. Думается, такая развязка противоречит самой природе пьесы.

Ясные смыслы этой притчи донесены в спектакле минималистскими средствами, опирающимися на четко выстроенный и прописанный текст. Он пронизан юмором, рождающимся из ситуаций, но сквозь теплоту этой сочувственной иронии проступает подлинный трагизм. Когда подонок не стесняется использовать доверчивость неискушенной простой души, из какого пустяка, ничтожного соблазна рождается подчас преступление, влекущее за собой гибель грешника! Но режиссеру захотелось что-то еще “договорить” окончательно. Наверное, стоило бы вернуться к авторскому открытому финалу. Он, как ни странно это покажется, звучит оптимистично.

Валерий Москвитин

События

Анна Банасюкевич

Все меньше странного, все больше “хорошо сделанного”

В следующем году “Любимовка” отметит двадцатипятилетний юбилей: за четверть века фестиваль, родившийся в имени Станиславского, а спустя десятилетие переехавший в Москву, на площадку возникшего тогда “Театра.doc” вырастил не одного автора. Здесь представляли свои первые пьесы братья Пресняковы, Иван Вырыпаев, Максим Курочкин, Вячеслав и Михаил Дурненковы, Павел Пряжко, Ярослава Пулинович, Александр Архипов и другие. Теперь их пьесы на “Любимовке” выделены в отдельную категорию: новые тексты “ветеранов” собраны во внеконкурсную программу. Такую систему формирования афиши новая команда “Любимовки” позаимствовала у предшественников: в сентябре 2012-го, арт-директор фестиваля Елена Ковальская объявила о том, что пришла пора передать эстафетную палочку молодым. Любимовка-2013 стала первым опытом для новой команды, во главе которой — драматурги Михаил Дурненков и Евгений Казачков.

Какие бы изменения ни претерпевала “Любимовка”, она осталась верна себе в главном — это фестиваль для драматургов. В 1993 году, в условиях краха прежних систем поддержки театральных людей, ломки профессиональных “лифтов”, это внимание было особенно важным. Сейчас задача сближения новой драматургии с театром решается разнообразно — в первую очередь посредством многочисленных лабораторий по всей стране. Афиши театров полны названиями современных пьес, правда, факт постановки еще не обозначает действительного, художественного вхождения текста в практику сцены. “Любимовка” по-прежнему пытается наладить коммуникацию режиссеров и драматургов одного поколения, но все-таки, в первую очередь, фестиваль интересует процесс и контекст. Главное — это выращивание драматургической среды, и “Любимовка” вспоминает почву. Общее место, к которому и возвращаться нелегко, но тем не менее: Чехов или Горький возникли не в вакууме, а все-таки на фоне, в конфликте или в диалоге с множеством других авторов, затерявшихся впоследствии на страницах архаичных хрестоматий.

“Любимовка-2013” эту свойственную себе “процессуальность” постаралась усилить — в “Театре.doc” в октябре стартовала лаборатория-практикум для молодых авторов, чьи тексты фигурировали в списках фестивальных фаворитов.

На выращивание среды нацелена и новая система подведения итогов отбора. Шорт-лист, позволяющий включить в себя чуть больше тридцати текстов, читки которых состоялись на протяжении восьми дней фестиваля, оказался слишком коротким для того, чтобы отметить все заинтересовавшие отборщиков пьесы. Так появился отдельный список пьес, особо отмеченных

ридерами — в принципе, часть этих текстов вполне могла бы заменить собой некоторые из удостоившихся публичных чтений на фестивале. Среди этих пьес: текст четырнадцатилетнего Константина Пряжко “Моя повседневность” — о буднях школьника, увлеченного аниме; емкая зарисовка Сабрины Карабаевой “Баня” — о женщине, всю жизнь проработавшей в общественной бане на ресепшне в надежде встретить здесь будущего мужа; драма Анжелики Четверговой “Собачий пир”¹ — натуралистическая, душливая история в стиле бытовой драматургии 90-х о деревенской семье, выживающей за счет торговли пирогами с собачатиной.

В этом году “Любимовка” попыталась отметить возрастной ценз — в традиционном мартовском объявлении о начале конкурса исчезла фраза “примерный возраст участников — от 16 до 40”. Впрочем, фестиваль продолжил называть себя фестивалем молодой драматургии и по-прежнему нацелен на открытие новых имен. Тем не менее, известно, что далеко не все начинают заниматься творчеством — режиссурой или драматургией — в семнадцать, что, кстати, во многом обесценивает существующую систему грантов.

За последние десять лет российская современная драматургия значительно сократила дистанцию, отделяющую ее от сцены — это существенно влияет на тексты, попадающие на фестиваль. Все меньше странного, все больше “хорошо сделанного”. Драматургия, теряя свою маргинальность и андерграундность, с одной стороны, внимательнее относится к законам сцены, с другой стороны, реальная возможность постановки сокращает зону эксперимента. В афишу фестиваля попали и масштабные жанровые пьесы высокого качества, и интересные зарисовки и эскизы, предьявившие новых авторов.

¹ “Современная драматургия”, № 2, 2013 г. (Здесь и далее прим. ред.)

Среди первых “Боевка” Романа Волкова — что-то среднее между “Бешеными псами” Тарантино и “Отморозками” Захара Прилепина: история с футурологическим налетом об экстремальных буднях боевого партизанского отряда времен новой гражданской войны. Бойцы отчаянно ищут предателя в собственных рядах, попутно организуя теракт — к основной линии подверстана любовная линия и сюжеты из прошлого, вскрывающиеся в настоящем. “Боевка”, по сути, готовый сценарий для русского боевика — вполне универсальное зрелище с национальным налетом. Еще один интересный текст написан сценаристом Александром Цоцхаловым. “Кружение Наргиз” — полнометражный политический детектив о таджикской поэтессе и революционерке, запутавшейся во внешней и внутренней политике двух стран.

На обсуждении текста белорусского автора Андрея Иванова много говорили о том, что пьеса “Это все она” обречена на пристальное внимание ТЮЗов. Рассчитанная на двух или четырех актеров (в зависимости от режиссерского решения), она рассказывает об отношениях матери и сына после гибели отца. Катастрофа разрушила семью до основания и заставила подростка запереться в своей комнате, с головой уйти в виртуальную реальность. Несчастливая мать, отчаявшись добиться диалога в оффлайне, отправляется в социальные сети. Пьеса выстроена на параллельном действии — в реальности оба только жалуются друг на друга в необязательных телефонных разговорах, а в Интернете зарождается любовь между одиноким мальчиком и девочкой-готкой. Правда, девочка почему-то не умеет пользоваться подростковым сленгом — путает однокоренные, но противоположные по эмоции слова, а еще задает странные, какие-то дидактические вопросы: например, “как дела в школе”. Андрей Иванов, внимательный к словам, подробно плетет ткань речи, беспощадно и одновременно комично выдающей поколенческие разрывы. Ситуация, заданная в самом начале, как мина замедленного действия, неминуемо приводит к финальному тупику, в котором автор и оставляет героев, отдавая зрителям или режиссеру право считать финал как трагедию или как мистическую неопределенность.

Новая пьеса ищет своих героев повсюду: если десять—пятнадцать лет назад общественная ситуация требовала реабилитации целых социальных каст и террорий, то сейчас неисследованной зоной, скорее, стал так называемый “средний класс”. Разговоры о маргинальности “новой драмы” безнадежно устарели, беспощадное бытописание стало лишь одним из направлений, а пафос строгой фиксации и обострения сменился на ироничное отстранение. Маньяки и бомжи из героев натуралистических драм превратились в персонажей “трэшевых” кинематографических комиксов или черных комедий.

В пьесе Максима Черныша “Пустота”¹, где события задрапированы пространными внутренними монологами героев, действуют топ-менеджер, благополучный профессор, начальница пиар-отдела. Есть и те, чье положение поскромнее: девочка-секретарша, каждый вечер отправляющаяся из своего шикарного офиса в съемную квартирку в Алтуфьево; ее сожитель, пьяница и гопник; муж пиарщицы, в своем пристрастии к охоте похожий на дауншифтера; его глупенькая, но очень женственная любовница, не слышавшая про Босха. Черныш соединил своих героев простыми связями — простыми не в своей изначальной характеристике, а в своем развитии и непредсказуемости. Профессор, влюбившийся в секретаршу своего друга, просто оставляет ей свой телефонный номер и терпеливо ждет, в трудную минуту проявляя такт и внимание. Сам топ-менеджер Дима, соединяющий в себе жесткость, цинизм и тоскливое желание вырваться из рамок заведенного порядка, влюбившись в роскошную Марину, пиар-директора, в последний момент делает шаг назад, испугавшись серьезности отношений и подлинности чувств. И даже неприятный сожитель секретарши, способный, казалось бы, только бухать и драться, получает свое право на исповедь: с изумленной обидой он говорит о своем неумении жить. Непонятно, как эти лошенные везунчики заработали на свои BMW; непонятно, как заработать на жизнь и семью обычному парню, которому не очень хочется жульничать и воровать. Черныш дал каждому своему герою право на сложность. Упорная секретарша, стремящаяся вырваться из нищеты, размышляет о многожестве — сил и нежности этой хрупкой провинциальной девочки вполне хватит на обоих ее мужчин. А топ-менеджер Дима не может справиться со своим искушением прервать важные международные переговоры какой-нибудь нелепой выходкой. Правда, за секундой свободы следует страх и жалкая попытка оправдаться. Объемной пьесе Черныша, может быть, не хватает динамики, но тем не менее автору удалось создать многофигурную драму, уводящую узнаваемую реальность от привычного сериального примитива и масочной предопределенности.

Прочное место в афише “Любимовки” предсказуемо заняла мелодрама, жанр, неизменно востребованный сценой. Пьеса Юлии Тупикиной “Ба”² — о том, как деревенская бабушка кардинально меняет жизнь своей обустроившейся в городе внучки — заметно противоречива. Властно внедряя свои правила жизни, бабка рушит личную жизнь Оли, устраивая ее на свой манер. Пьеса заканчивается категоричным, но удивляющим хеппи-эндом: празднуют день рождения героини, к ней приходят новые женихи, “организованные” предприимчивой бабкой, она мирится с лучшей подругой и разговаривает по телефону с раскаявшейся гулящей матерью. Зало-

¹ Опубликована в этом номере.

² “Современная драматургия”, № 4, 2013 г.

женная в тексте сложная драма столкновения разных укладов, тема властной заботы, превращающейся в тиранию, тонет в сказочном душещипательном флере.

Пьеса “Костик”¹ начинающего автора Марии Огневой невелика по объему, и это, наверное, главная ее проблема: судьба одноактовки в театре всегда нелегка. Тем не менее, “Костик” — полноценная пьеса с законченной, внятной историей, с динамичным сюжетом, с подробно прописанными развивающимися характерами. Основанная на реальных событиях, она рассказывает об отношениях девушки и матери парня, пропавшего без вести в новогоднюю ночь. Приехавшая из другого города мать Костика поселяется у его бывшей девушки, детдомовки. Жизнь двадцатидвухлетней Алены превращается в ад — обезумевшая от горя мать винит ее в пропаже сына. Изматывающие поиски, тщетные разговоры с полицией, обращения в СМИ и к волонтерам в итоге сближают двух женщин — теперь они не нужны никому, только друг другу. Огнева постепенно, шаг за шагом сближает двух героинь, испытывая их крепнущую привязанность ссорам, обидами, обрушивающимися несчастьями. Поиски становятся для них смыслом жизни, а их возможный конец — опасность для обеих: мать потеряет надежду, а Алена первого в жизни по-настоящему близкого человека, с которым сроднилась беда. Финальная ложь Светланы и спасительна, и корыстна, а вопрос ее главной мотивации — территория для режиссерской мысли.

Видимо, так складывается российская жизнь, что пишущих людей неудержимо тянет в сатиру. Среди нескольких сотен присланных текстов — множество попыток написать политическую, социальную комедию, драматизированный фельетон или ироническую антиутопию. Футурологическая устремленность оказалась главным свойством современной сатиры. Главной политической пьесой “Любимовки” можно, наверное, назвать текст Валерия Печейкина “Россия, вперед” — эпатажный фарс о том, как в отдельно взятой стране время пошло вспять. Причем “вспять” здесь не метафора, не фигура речи. Все процессы — и в масштабе страны, и в масштабе микрособытия и жеста — развернулись в обратную сторону: например, приходится сначала справиться нужду, а потом уже поесть. Или сначала постареть, а потом уже впасть в детство и вернуться в материнское лоно. Если же кто-то усомнится в правильности такого порядка, то на месте ментального преступления тут же окажутся смысловики — бравые ребята быстрого реагирования и безошибочного классового чутья. Злая, почти издевательская пьеса не стесняется в выражениях и в эмоциях и подкупает не только точным чувством вывихов времени, но и внятной авторской позицией.

Действие пьесы Марины Крапивинной “Шапка” тоже происходит в будущем — после Желтой революции, когда люди взбунтовались против власти, сросшейся с церковью. Первая сцена — невежественные партизаны жестоко расправляются со священником и богатыми крестьянами в деревенском овраге — обманывает своей псевдоисторичностью, но вдруг убийцы решают зафиксировать бойню на айпад, и все встает на свои места. “Шапка”, богатая материалом о монастырском укладе, в конечном счете — о тоталитаризме, пронизавшем территорию изначальной свободы, об истощенности символики, об индивидуальной ответственности за свою жизнь. Надо сказать, что церковь как общественный институт все чаще становится объектом внимания драматургов. На “Любимовке” еще прочитали “Подвал” Натальи Дмитриевой — маленькую полудокументальную зарисовку о внутримонастырской жизни, и “Рондо Allegro” Ирины Гарец — несколько диалогов священника больничной церкви с умирающими от рака пациентами.

Документальный театр по-прежнему значительная часть современной драматургии, но если в прежние годы было заметно стремление к абсолютному вербату, к строгой фактологии, то в последнее время драматурги стремятся к разного рода экспериментам, к синтезу авторского вымысла и “полевого” материала. В этом смысле особенно любопытна пьеса Марии Зелинской “Я не Соня”², название и некоторые детали которой отсылают к роману Достоевского, точнее, полемизируют с ним, утверждая иную социальную и поведенческую парадигму, в которой существуют нынешние “Мармеладова” и “Раскольников”. Зелинская, одна из подвижников социального театра, много работала в колониях, и ее глубокое знание языка и уклада этой особенной территории — одно из главных достоинств текста. Безошибочный слух драматурга позволяет с дотошной точностью передать птичий язык “бабьего войска”, топчущегося у ворот колонии. В пьесе нет сгущения красок, нет специально созданного напряжения, есть безоценочное описание привычных буден — в письмах на волю, в разговорах тех, кто на свободе, но тоже оказался втянутым жизнью в этот кафкианский тюремный быт, где быстро вырабатываются новые привычки.

Пьесы “Любимовки-2013” оказались достаточно разнородны, афиша из тридцати с лишним текстов не позволяет выделить какие-то однозначные тенденции. Наряду с бытовыми пьесами фестиваль представил и холодноватые формальные эксперименты, и попытки синтеза бытописательства и метафоры. Очевидно одно — авторам по-прежнему интересна реальность в ее социальной и языковой изменчивости.

¹ Опубликовано в этом номере.

² Опубликовано в этом номере.

Сергей Лебедев

Игры с зеркалами

Русская классика глазами европейцев и мировая — глазами русских на XXIII фестивале “Балтийский дом”

Девиз и концепцию в целом международному театральному фестивалю “Балтийский дом” 2013 года задал спектакль “Тонельгрупп Амстердам” в постановке пока еще мал известного в России, но уже получившего широкое признание в Европе голландского режиссера Иво ван Хове “Русские!” Русских пьес и впрямь оказалось подавляющее большинство в фестивальной программе. Ну а в остальном она традиционно состояла из трех частей — основной, петербургской, по месту его проведения, и театрального фрэша. Здесь свои работы представили как ведущие европейские режиссеры, так и только начинающие свой творческий путь. Охватить в одной заметке все показанное на “Балтдоме”, сложно. Остановимся на отдельных его ярких моментах.

“Русские!” Иво ван Хове — это две ранние пьесы Чехова в трех отделениях, сыгранные за шесть часов с двумя антрактами и одним скандалом. Голландский режиссер взялся за то, на что не всякий российский сегодня решится — скрестил на сцене “Платонова” с “Ивановым” (текст Тома Лануа). Причем не просто поставил пьесы “стык в стык”, что было бы не ново, а основательно перемешал персонажей обоих произведений, да так, что у одних появились общие дела, а другие принялись работать “за себя и того парня”, совмещая роли из разных пьес в одном лице.

Начинается спектакль с вечеринки на крыше у Лебедевых: тусклый постиндустриальный пейзаж, постепенно расцветивающийся от действия к действию — сначала на сером бетоне видны просто граффити, затем появляются изображения из неона и лазерной графики, а к финалу — видеоинсталляции. Техническая сторона вообще заслуживает отдельного внимания, взять для примера, как оригинально, а главное, удобно для зрителя размещены непосредственно в декорациях экраны с титрами — следить за действием и читать перевод можно одновременно, не вращая во все стороны головой. Техничность и технологичность, возведенные Хове в абсолют, становятся и главным его режиссерским приемом: сведя две пьесы, он “зеркалит” двух главных героев — Иванова с Платоновым.

В целом “зеркальность” — это принцип и монтажа пьес, и деления спектакля на акты, и режиссерский прием, к концу к тому же преисполненный желчной самоиронии (ирония, как тут отмечено, сквозит всюду, не теряется ни при каких обстоятельствах) — вот, мол, полюбуйтеесь-ка, что у меня теперь выходит.

Примечательно, как еще в постоянной игре с зеркалами (видеопроекциями и онлайн-трансляцией) Хове заставляет персонажей “проявиться” в той или иной ситуации, а зрителя — взглянуть на них под новым углом, в буквальном смысле. От плоских, поверхностных взглядов: за Осипом — неоновая девушка из кабаре, над Сарой — большое сердце да игорные кости и револьвер на заднем плане, до попыток заглянуть в ту самую душу. При этом иной раз герой вообще “не отбрасывает тени”, не появляясь даже на экране. В отдельных эпизодах от него — только ноги на голове партнера (“Велик мой грех!” — говорит Платонов с экрана стоящей под ним на подмостках Александре). А в сцене соблазнения Платонова вместо обольстительницы Анны Петровны на экране долгое время монолог произносит... бутылка “Столичной”.

Отдельное внимание тому, как режиссер в итоге “зеркалит” Иванова (Якоб Дервиг) с Платоновым (Федя ван Хьют), достигая эффекта бесконечности по принципу “когда ты смотришь в бездну”. Тут, кстати, Хове еще постоянно “зеркалит” мизансцены: только что показанный эпизод с Глагольевым, которого хватил удар, он точь-в-точь повторяет на противоположном конце сцены с просто споткнувшимся пьяным Шабельским...

В целом же зрелище это и поучительное, и мучительное одновременно — это обычный, сторонний взгляд иностранца на русских. Съемка скрытой камерой. А смотреть на себя со стороны и без прикрас — то вот мы как один мрачные, угрюмые и деловитые, что-то выкрикиваем в приказном порядке, слова как мелочь высыпая, то взрываемся диким хохотом, хлопаем и в ладоши, и себя — ладонями,

и танцем вприсядку, не вставая с места, — зрелище, конечно, жутко невыносимое. Зеркало поставили, а прихорошиться не дали.

Да, про скандал. В конце спектакля голландские актеры выступили в поддержку российских секс-меньшинств — единственное событие фестиваля, получившее широкую огласку в прессе и блогосфере с отнюдь не театральными комментариями.

Резкой противоположностью голландскому взгляду на русскую классику стал подход к ней Алвиса Херманиса, поставившего “Обломова” в Новом Рижском театре. Это не подход даже, а полное, с головой, погружение в реальность романа Гончарова, с бытовыми подробностями, вплоть до маниакально пристального внимания к мелочам. С головой от этого у самих персонажей произошли наглядные трансформации — невеста с чего выросли гипертрофированные носы и уши, чересчур покатые, в подробных складках лбы с косматыми бровями. Сразу и не поймешь — то ли это больные акромегалией на сцене, то ли просто большие куклы.

А вглядываться в персонажей и декорации у Херманиса придется долго. Он так же погружает в быт свою публику, как погружен в нее спектакль — на сцене долго и подробно, слишком правдоподобно наступает утро. За пыльным оконцем медленно светает, что дает зрителю возможность еще до начала активных действий не просто разглядеть, а всмотреться в детали обстановки комнаты Обломова. Такое внимание к мелочам потом воздастся сторицей — ведь если на сцене висит ружье... То есть нет среди реквизита ни одного предмета, который бы так или иначе не “выстреливал” в этом спектакле. Вот над хозяйским диваном большая подборка семейных фотографий в рамках — некоторые уже упали, оставив на выцветших, тусклых обоях яркие проплешины, другим еще только предстоит сорваться последним листопадом ближе к финалу, когда перенесший инсульт Илья Ильич начнет распадаться и как личность, теряя память, и уже как человеческое существо, вконец добиваемое параличом. Впрочем, я поспешил...

Хотя и сам Херманис поспешил концепцию нынешнего спектакля сформулировать еще шесть лет назад, в одном из интервью заметив: “У меня такое подозрение, что настоящую жизнь в современном мире люди проживают в коробках — своих домах. Когда они выходят на улицу, в социум, начинается игра по всем известным правилам. А в этих маленьких коробочках идет какая-то конспиративная, неизвестная жизнь”.

Вот эту жизнь он тщательно и исследует в своем новом, образца 2013 года, спектакле. И показывает два возможных пути развития. Что, впрочем, есть и в романе Гончарова. Но зато у Херманиса все это наглядно — есть на стене медальон с маленькими оленьими рогами, напоминание о том, что жизнь нужно брать за рога, как это делает Штольц. Недаром каждое утро и слуга Захар будит Обломова, бодая его в бок, как маленького: “кыли-кыли-кыли”. Ведь в противном же случае можно оказаться побежденным и даже сломленным обстоятельствами. Печальный пример такой участи тут же, под рогами на стене — коллекция бабочек под стеклом. Кстати, каким-нибудь насекомым предстает тут каждый персонаж — таким жучком Штольц (Гайтис Гага), доктор (Ивар Краст) — паучком: так и крадется боком, забирая своими неестественно длинными, худыми конечностями; Ольга (Лиена Шмуксте) вылетает пчелкой.

Но самому Обломову (Гирт Круминьш) бабочкой, пыльным мотыльком предстоит стать только после встречи с Ольгой. А в первом акте он — сонная одутловатая гусеница, вокруг которой суетливым тараканом ползает и так же засыпает на ходу Захар (Виллис Даудзиньш). Впрочем, внешность вечно согбенного, хромающего слуги с вечно трясушимися, хватающими воздух руками, седыми космами и крючковатым носом скорее можно сравнить с Бабой-Ягой, а учитывая его скрипучий голос — так и вовсе с одноименным сказочным киноперсонажем Георгия Миллера. Все эти шутки Херманиса с гримом и прототипами давно уже стали притчей во языцех — старожилы “Балтдома” до сих пор вспоминают его “Ревизора” 2002 года, где все персонажи гоголевской пьесы были загримированы под классиков русской литературы, причем XX века тоже.

Впрочем, я увлекся — помимо созерцательной составляющей Херманис тщательно, но быстро воссоздает и все жизненные перипетии Обломова. Тут ему на помощь приходит фотографический аппарат Штольца — в режиме стремительной фотосессии разворачивается второй акт, где каждая сцена, без замены основных декораций, разыгрывается на фоне живописного задника из фотоателье. Вспышка — и отыграна сцена свидания в парке с Ольгой. Другой кадр — и они уже сблизятся в кустах сирени. Причем натуральных — на сцену выезжает пышная кадка с цветами. И вот вспышка, нет, удар — расставание и недуг. И далее, далее, далее. Под шепяще-сти-

хающую мелодию “Casta diva”, с пения которой так многообещающе все начиналось.

Эймунтас Някрошюс на “Балтдоме” — чуть ли не главное ожидание, и наказание тоже. Смотреть его — тяжелый труд, в чем питерская публика убедилась еще год назад, когда он представил свое видение “Божественной комедии” Данте. Поэтому на этот раз и театралы со стажем не спешили приобретать билеты даже на премьеру — на XXIII фестиваль “сумрачный литовский гений” привез снова “Божественную комедию” плюс “Рай”, поставленный отдельно. Подробно про “Божественную” писали уже много (см., например, “Современная драматургия”, № 1, 2013). Но “Рай”, поставленный в тех же декорациях, точнее, выполненных в той же стилистике, и с теми же, почти в полном составе, актерами (Роландас Казлас также играет здесь Данте), оказался не в пример легче и светлее. Конечно, и название обязывает, и сам Някрошюс обещал — словами “Рай есть” заканчивается вторая часть “Комедии”. Да и длится спектакль всего, по някрошюсовским меркам, ничего — час с небольшим. И вообще тут все проще и понятнее. Нагляднее, скажем так — вот солнце. Оно же софит. “Вкл / выкл” — и небесная механика в действии. Небесные струи — простые канаты. Перед входом в небесные врата все человеческое, все ненужное и наносное сдается в музей, буквально: привратник с соответствующей табличкой ведет прием одежды и всего прочего, брэнного, что может снять с себя, с чем ни на миг не жалко расставаться на пороге новой жизни человеческой душе.

Если кратко суммируя и утрируя эти спектакли Някрошюса, то сформулировать в целом их концепции (конечно, в шутку) можно так: “Ад” — это “The Beatles” (в “Божественной комедии” хор поет битловскую “Let It Be” — “Пусть будет так”), а “Рай” — это “Pink Floyd” и, соответственно, “Wish you were here” — “Жаль, что тебя здесь нет”. И тут уж комментарию оставим.

Из спектаклей “петербургского кейса” довелось увидеть лишь “Ты, я...” И. Члаки в постановке Юрия Ядровского на Малой сцене собственно “Балтийского дома” и “Макбет. Кино” Юрия Бутусова в “Ленсовете”.

Спектакль молодого режиссера Юрия Ядровского по пьесе современного российского драматурга Ильи Члаки — очень хитро закручен-

ный, со множеством кино- и литературных цитат, и в то же время легко разыгранный трагифарс о взаимоотношениях мужчины и женщины во всевозможных их вариантах: здесь и свидание влюбленных, и развод супругов, сложные отношения детей и родителей — от уличения матери во лжи про героически погибшего папу-ученого до встречи с этим найденным, наконец, горе-отцом. Актеры “Балтдома” Дмитрий Гирев и Наталья Парашкина, на пару блестяще разыграв все роли, продемонстрировали еще и то, на что сегодня способна школа русского психологического театра, смерть которой предрекают ее же верные адепты из-за нашествия “новой драмы”. Да вот ничего, оказывается, прекрасно уживаются в одном спектакле.

Сложный и многоплановый, а учитывая название, можно сказать и полиэкранный, “Макбет. Кино” Бутусова в Театре Ленсовета резко отличается от его же шекспировских работ в московском “Сатириконе”. Это рефлексия над шекспировским текстом — настоящий водоворот ассоциаций и вариаций, которые он только может породить. Ну и вместить, конечно, на подмостках. Критик Павел Руднев так кратко охарактеризовал этот спектакль: “Окно в будущее театра”.

Заглянуть в это будущее позволил отчасти и “Театральный фреш” — фестивальный загончик для самых молодых. Здесь выступили поляки и голландцы, латыши из Риги и Вильнюса, москвичи и сами хозяева. Так, из Первопрестольной привезли “Вечера на хуторе близ Диканьки. Отменяются” — свежеспеченный во всех отношениях спектакль (его премьера в Москве всего несколькими днями предварила петербургский показ), поставленный студентами ГИТИСа с курса Е. Каменьковича и Д. Крымова. Эта остроумная “недоделка”, как охарактеризовали получившийся формат сами создатели (в противовес “недосказкам” их наставника Крымова), продемонстрировала новые возможности сценографии в только набирающем в России обороты жанре “сторителлинга”, когда в коротком спектакле можно, пусть и конспективно, показать не только основные произведения, но и весь творческий путь отдельно взятого автора. В данном случае Гоголя. Да и самого Николая Васильевича под занавес вынуть из... торта.

Вера Сердечная

Творческая мобильность: от Мотыгино до Авиньона

Форум-фестиваль “АРТмиграция”

Прошлой осенью в Москве прошло важное событие для театральной жизни регионов — и не только. Состоялся форум-фестиваль “АРТмиграция”, аудиторией которого стала театральная молодежь из регионов; в рамках форума они впитывали актуальную информацию, а в рамках фестиваля смотрели постановки молодых режиссеров, выпускников столичных вузов, в региональных театрах.

Программа форума, презентации и семинары, помогала молодым “арт-мигрантам” расширить свое понимание театра — не только как храма или развлекательного заведения, но и как социального института, несущего ответственность перед обществом и обладающего громадным потенциалом социального воздействия, который, к сожалению, зачастую практически не используется в театрах российской глубинки.

Держась за понятие “академический”, традиционный репертуарный театр как механизм, по меткому выражению Олега Лоевского, “борется за право работать плохо”. “Слоеный пирог” репертуарного театра — “искрометная” комедия, детский спектакль, классика, мелодрама, снова и снова комедия — нередко становится для театра и его работников вязкой и безвыходной зоной комфорта. Репертуарный театр, вынужденный собирать тысячные или хотя бы полутысячные залы, как правило, уступает массовому вкусу и истово работает на воспроизведение “пирога”. Противодействие этому процессу, во всех его измерениях, и стало главной целью форума-фестиваля театральной мобильности. Ведь именно и только мобильность, во многих смыслах этого слова, способна вывести региональный театр из состояния застоя.

В рамках “АРТмиграции” были предложены разные формы выхода из зоны комфорта — и внутри системы репертуарного театра, и вне ее.

По словам Олега Лоевского, чей совместный с Борисом Павловичем семинар стал одним из смысловых центров программы форума, *внутри системы репертуарного театра*

возможно только повышение его качества, привлечение режиссеров, способных дать театру качественный рост. Как только театр способен сделать шаг из системы “слоеного пирога”, он вступает в систему “тотального театра”, который охватывает все формы работы за пределами репертуара. А форм этих огромное множество; нередко они не требуют больших затрат, как, например, режиссерские лаборатории, открывающие для театров новые форматы постановки и новые тексты. Театр может и должен выходить за пределы своего пространства, выходить к людям: играть, возможно, и на вокзале, и в супермаркете, и это будет неслыханный пиар. И театральное пространство может и должно быть преобразовано — из пустующего “храма”, где двери открываются в семь часов и закрываются в десять, в культурный центр, стягивающий к себе творческие силы города и интеллигенцию.

Собственный семилетний опыт развития театральной реальности в рамках работы одного театра осветил Борис Павлович, возглавлявший Кировский ТЮЗ. Театр, и только он, может быть культурным центром в провинции — эту идею режиссер прокомментировал, рассказав, как ему удалось без каких-то серьезных затрат организовать галерею современного искусства, учредить фестиваль современной хореографии и постоянный буккроссинг, основать драматургическую лабораторию. Вместе с тем режиссер не скрывал, что система театра не столько помогает, сколько блокирует такое проявление социальной и градообразующей роли театра; он рассказал и о том, почему покидает это место: “В Кирове я могу сделать почти все,

но большую часть — не в театре”.

И все же очень многое можно сделать в рамках репертуарного театра — если театр открыт к этому. Так, известный арт-менеджер Артур Гукасян осветил для театральной молодежи из регионов возможности международного сотрудничества, участия в фестивалях, финансирования международных проектов. Арт-директор форума-фестиваля Дмитрий Мозговой описал массу возможностей, которые предоставляет театрам Союз театральных деятелей и которыми они, к сожалению, пользуются весьма мало, хотя есть и творческие командировки, и стипендии, и различные школы режиссеров и актеров.

Реформированию репертуарного театра была посвящена и встреча с Аленой Янкелевич из Школы театрального лидера, и презентация “Института театра” Еленой Ковальской и Марией Бейлиной. Аудитории в сжатом виде была донесена масса ценной информации о тех путях, следуя по которым театр становится актуальным, выходит в общество, выходит из ситуации самовоспроизведения. Можно сотрудничать с дизайнерами, ища актуальный язык общения театра с городом. Можно проводить уроки в школах, а можно и обучать учителей театральной педагогики — об американском опыте в этом направлении, кстати, рассказала профессор Манон ван де Вотер (Университет Висконсина, США). Сочетание утопического проекта, разумного менеджмента и опора на социальный диалог могут помочь театру снова стать полноценным участником жизни горожан — если только сам театр этого захочет, конечно.

Неудовлетворенность системой “слоеного пирога” рождает и новые формы театрального бытия — частные театральные коллективы. Представители самых ярких столичных независимых коллективов и площадок, среди которых “Театр.doc”, “Liquid theatre”, “Огненные люди”, “Цирк Шарля Ля Тана”, рассказывали о своем опыте выживания без государственной поддержки, о необходимости выхода из зоны комфорта и создании “банды” единомышленников. Опыт Марины Давыдовой, рассказавшей о европейском театре на примере Авиньонского фестиваля, показывает: частные театральные коллективы завоевывают все большую часть публики, и, вероятно, эта тенденция так или иначе влияет и на Россию.

Спецпрограмма форума включала концер-

ты — в том числе авиньонского квартета “Yaman”, и презентации, в том числе актерского курса Дмитрия Брусникина. В общем, аудитория, среди которой были и члены Молодежного совета СТД, и обладатели специальных грантов, и молодые критики из лаборатории под руководством Павла Руднева, получила самые различные впечатления о современном лице театра, который, все-таки, не обязан быть храмом. Он обязан быть только театром.

Очень важным видится тот факт, что из недр самого СТД и его Молодежного совета исходит стремление совершенствовать эту вертикальную структуру, создавать горизонтальные связи, непосредственные взаимоотношения. На “АРТмиграции” перезнакомились десятки режиссеров, критиков, актеров, театров; узнали об опыте друг друга и о стремлениях, наладили диалог.

Если в рамках программы форума делились теорией и опытом, то результат творческой мобильности молодых режиссеров был представлен на фестивальной программе “АРТмиграции”. Шесть спектаклей, пять из них — из малых городов России. И это не случайно: во-первых, театры малых городов охотнее предоставляют сцену молодым режиссерам, во-вторых, приносит свои плоды программа поддержки театров малых городов Театром Наций.

Если говорить о драматургической части форума-фестиваля, то спектакли можно разделить на три группы. На основе современных текстов были поставлены “Потрясенная Татьяна” Л. Бугадзе (Городской драматический театр г. Шарыпово, реж. Б.Павлович); “Облако-рай” Г. Николаева (Лысьвенский театр драмы им. А.А. Савина, реж. В.Тыщук); “Ночь Гельвера” И. Вилквиста (Новошахтинский драматический театр, реж. К. Вытоптов). На текстах классиков были построены спектакли “Бесприданница” (Каменск-Уральский театр драмы “Драма № 3”, реж. А. Николаев), “Чук и Гек” (Новосибирский академический молодежный театр “Глобус”, реж. П. Стружкова), “Осенняя скука” (Мотыгинский районный драматический театр, реж. А. Терехин). И если пьеса Островского была взята, в общем, в традиционном прочтении, то две другие постановки представили яркий новый подходы к классическим текстам: рассказ А. Гайдара обернулся визуальным аудиоспектаклем, а пьеса Н.

Некрасова была весьма успешно помещена в пространство больничной палаты.

Обращение молодых режиссеров к современной драматургии продемонстрировало потенциал текстов, способных вступать в самые сложные культурные взаимодействия. Так, мини-пьесы “грузинского Хармса” Лаши Бугадзе были соединены Борисом Павловичем с кавказскими поэмами Лермонтова, и весьма успешно. Несмотря на очевидное лабораторное происхождение постановки, “Потрясенная Татьяна” стала одним из ярких событий фестиваля. Две части спектакля решены в отталкивании и взаимодополнении: минимализм сценографии и гротескная игра в первой, “современной” части — и изобилие эффектов во второй, “лермонтовской”. Тексты Бугадзе, абсурдные, отчаянные, смешные, огорошивают зрителя, приоткрывая для него новые измерения образа горца, современного человека, образов войны, мужчины и женщины: “Что это за жизнь? Какой-то нищенский Дзима там торжественно валяется, окровавленный, искромсанный и с пробитой головой. Геройски убитый, а мой несчастный Шалва, который всю жизнь честно и порядочно трудился, здесь должен на карачках ползать возле велосипеда Зурико? Что это за страна, а?”

Исследуя эту иную ментальность, режиссер приходит к неожиданному решению: он находит параллели парадоксам Бугадзе в поведении героев Лермонтова. Переходя от кратких колоритных фраз к стихам, персонажи вживе прочерчивают эту связь, а полет над Грузией Демона-вертолета раскрывает новые грани понимания и текста Лермонтова, и образа горца, и непростых взаимоотношений народов, которые когда-то звались — и были — братскими.

Совершенным по форме получился спектакль по тексту Г. Николаева “Звездный час по местному времени”, написанный как сценарий для фильма “Облако-рай”. Блестящая команда режиссера Вячеслава Тыщука и художника Екатерины Галактионовой, яркая и лаконичная актерская игра обеспечили этой постановке редкое взаимопроникновение форм и смыслов. Такие продуманные детали сценографии, как пшено, которым усыпана сцена (символом и изобилия, и пустынности, и вязкости здешней доли), серо-желтый колорит, сочетание пуховых кепок и лосин

порождают ощущение параллельной реальности на сцене, насколько абсурдной, настолько и узнаваемой. Образ героя, выталкиваемого из среды и только потому становящегося героем, отлично воссоздан Кириллом Имеровым, и его уральский говорок только подчеркивает народное происхождение персонажа. И быт провинции, и жизнь ее показаны с иронией и даже сарказмом, но и не без ностальгии: ведь это та жизнь и та питательная (не забудьте о пшене) среда, в которой возрос незадачливый герой и из которой его буквально выталкивает стена в конце спектакля — прямо в зрительный зал.

Третий спектакль по современной пьесе, “Ночь Гельвера” по тексту И. Вилквиста¹, поставлен Кириллом Вытоптовым лаконично, с опорой на актеров, которые, к слову, прекрасно справились со своими непростыми амбивалентными ролями. Олеся Агрыzkова пугающе точно перевоплощается в нежную мать, мучимую повторяющимся комплексом спасения и уничтожения; Михаил Сопов, играя психически неполноценного юношу, настолько достоверен, что почти переступает границы художественной условности. Хотя костюмы, детали сценографии укажут на 1930-е годы, действие представляется вневременным. Быть может, не вполне обусловлено сочетание реалистических и иносказательных сценографических деталей (застекленный буфет — и пол из старых дверей); возможно, будь ярче позиция режиссера, спектакль был бы еще сильнее. Но и в таком виде он производит сильное впечатление, целен по мысли и выразителен.

Привезенные на фестиваль постановки по классическим текстам выявили интересную зависимость: уровень художественного совершенства и изобретательности спектакля оказался напрямую связан со степенью переработки классического текста.

Так, молодой режиссер Артем Терехин, поставивший спектакль “Осенняя скука” за 5000 рублей, сделал из довольно абсурдистского, но реалистичного подзабытого текста Некрасова феерическую фантазмагорию, переполненную маленькими постановочными чудесами и изящными аллегориями. По мере развития событий скучного утра скучающего барина зритель в какой-то момент оказывается захвачен врасплох: все проявления “барства дикого” — отнюдь не социальная коме-

¹ “Современная драматургия”, № 4, 2005 г.

дия, а шизофреническая драма. Герой оказывается пациентом, и вполне реальные медсестры, перевоплощаясь из красивых крестьянчиков, колуют ему успокоительные. Режиссер сумел очень тонко подойти к этой грани: сначала странности кажутся просто игрой со зрителем, потом нарастают, чтобы обрушиться “пролетом над гнездом кукушки”. Исчезновения и таинственные появления, фантазмагория театральных чудес и даже шизофреническая полифония ложатся на исполненный экзистенциальной тоски текст Некрасова:

Ласуков. У тебя есть ноги?

Мальчик. Есть.

Ласуков. Что ж ты стоишь?

Мальчик. Ничего-с.

Ласуков. Пляши. *(Продолжает играть. Мальчик усмехается.)* Ну!

Мальчик. Не умею-с!

Ласуков. Говорят, пляши, так пляши!

<...>

Ласуков. У тебя есть глаза?

Дмитрий. Есть-с.

Ласуков. Что ж ты ничего не видишь?

Дмитрий. Нет, я вижу-с.

Ласуков. Нет, не видишь.

Дмитрий. Как угодно-с.

Ласуков *(кричит)*. Курослепов!”

Неожиданным по форме стал и спектакль Полины Стружковой, одного из реформаторов современного детского театра, по рассказу А. Гайдара “Чук и Гек”. Спектакль во многом ностальгический, чрезвычайно изобретательный и исполненный уважения к любому зрителю, и маленькому в том числе. Публику не развлекают бесцельно; ее смех и удивление — закономерная реакция на честную работу авторов спектакля. Жанр визуального радиоспектакля, изобретенный Полиной и ее соратницами, художником Марией Кравцовой и художником по звуку Ольгой Шайдуллиной, представляет новую технологию построения детского (и не только) театра — театра достоверного, вещного, подлинного. В спектакле визуализируется звукоизвлечение, показаны причудливые машины и приспособления, которыми извлекаются звук ветра, телеграфный стук, брелчание

замка. И вся остальная сценография, весь стиль выдержаны в этом “вещном”, ничуть не сентиментальном ностальгировании. Другая страна, другая эпоха проглядывают в этом спектакле со всей серьезностью, сочетая образовательную миссию театра с красотой, а историчность — с шаловливостью героев-миров. Этот спектакль, за его честность и подробность, за оригинальность формы я назвала бы одним из главных открытий “АРТмиграции”.

Наконец, самый традиционный, полноформатный по времени и месту спектакль “Бесприданница”, поставленный Артемием Николаевым, показал путь верности классическому тексту. Несмотря на обильную символическую (и практически не обыгранную) сценографию, в целом постановка скрупулезно следует первоисточнику и в последовательности реплик, и в характере героев, представляя в чем-то романтическое и даже нескучное, но такое традиционное, много раз виденное зрелище. Впрочем, на обсуждениях спектакля зрители горячо хвалили постановку.

Таким образом, главным итогом фестивальной части “АРТмиграции” стал вывод о том, что приглашение молодых режиссеров, в лабораторном или ином формате, даже при небольших средствах, способно приводить к качественным результатам, к созданию необычных и ярких спектаклей, и в том числе к постановке совсем новых или незаслуженно забытых текстов. И пусть где-то они несовершенны — они в любом случае не лежат в развлекательном мейнстриме, опасность спуститься к которому грозит сегодня русскому репертуарному театру.

Один из влиятельных и неформатных мыслителей XX века Карлос Кастанеда писал: “Путь, у которого есть сердце, всегда легкий; чтобы его полюбить, не нужно особых усилий”. Молодые театральные деятели из регионов нашли на “АРТмиграции” свой Икстлан, свою зону эстетического убежища. И верится, что по возвращении домой бацилла творческой мобильности уже не даст им усидеть спокойно в рамках прежней театральной жизни.

Мастерская

Александр Строганов: “Мы переживаем “ледниковый период” во всех сферах”

Беседу ведет Светлана Новикова

Александр Строганов живет в Барнауле. Он не только драматург и поэт, но еще и врач-психиатр, доктор медицины. Литературной деятельностью занимается более 20 лет. Лауреат поэтического фестиваля “Мастерские модерна” 1997 года, Демидовской премии в области литературы 2000 года. Автор более 30 пьес.

Произведения А. Строганова публиковались в журналах и альманахах “Арион”, “Странник”, “Сюжеты”, “Современная драматургия” (Москва), “Алтай” (Барнаул), “Розмысл” (Бийск). Он выпустил поэтический сборник “Мелос” (Барнаул, 1980); книги “Excentrique” (Барнаул, 1993), “Книга стихов и пьес” (Москва, 2002). Его пьесы “Дверь”, “Четверо на самом верху Вавилонской башни”, “Придумайте пивную” были поставлены на сценах молодежных театров “ПЛЮТ” и “Мастерская 21” еще в 80-е годы. Самая знаменитая пьеса Строганова “Орнитология” ставилась во МХАТе им. А.П. Чехова (режиссер А. Дзекун), Александринском театре Санкт-Петербурга (Р. Смирнов), театральном центре Ю. О’Нила в США (К. Нерсиян), московских “Другом театре” (режиссер В. Агеев) и “Театре без вывески” (М. Дроздова), опубликована в литературном журнале “Диалог” (Польша). Сценическая история есть у “Чайной церемонии”, “Дивертисмента”, “Коды” и “Лисиц в развалинах”.

— Я познакомилась с вашим творчеством много лет назад — очень понравилась “Орнитология”. Видела две постановки: мхатовскую с Валентином Никулиным и спектакль Володи Агеева, но обе, на мой взгляд, слабее пьесы. О спектакле Агеева я писала, у меня был с ним разговор о смысле, который он вложил в спектакль. Агеев сказал, что увидел осуждение людей, не решающихся выйти за рамки нормы. А какой посыл вкладываете в эту пьесу вы?

— Подобные вопросы в том или ином преломлении мне задают часто — читатели, зрители, режиссеры, актеры, критики. Думаю, это неизбежно. Отвечаю так: видите ли, вообще я пишу музыку. Точнее, я слышу музыку, которую перевожу на язык диалога. Поверьте, я не пытаюсь оригинальничать, такая формула ближе всего к моей методологии письма. А смог бы Рахманинов ответить на вопрос, какой посыл содержит его Третий концерт для фортепиано с оркестром? Понимаете, за два-три часа, что проживают персонажи при прочтении или на сцене, они — целенаправленно или неожиданно для себя и, подчас, драматурга — озвучивают сотни рациональных, иррациональных, психологических, философских проблем, в связи с чем открывается великое множество разных планов и смыслов.

Можно, конечно, формулировать: “Бог — любовь, жизнь скоротечна, не забывай ребенка в себе” или... “норма в психологии — понятие относительное”, но... Возьмите любую общеизвестную пьесу от Шекспира до Пинтера и вы обнаружите, что все вышеперечисленные формулировки универсальны. Мне думается, что сугубо метафизическое волнение, побуждающее автора братья за перо, то самое волнение, что после аплодисментов переключивается к зрителю и трансформируется в катарсис или послевкусие, есть и посыл, и сверхзадача. От того же, какой оттенок или привкус содержит такое волнение, зависит результат.

— Но чего вы хотите от зрителя? Чтобы он посмеялся над тем, как заразительно психическое отклонение от нормы? Или возмутился финалом? Или еще что-то?

— А это зависит от него. Читатель может закрыть книгу, зритель выйти из зрительного зала — просветленным, веселым, агрессивным, подавленным... От автора зависят только детали, нюансы пьесы. Но они будут невольно накладываться на подробности вашей собственной жизни. Так начинается работа души.

¹ “Удильщики Божьей Милостью”, № 2, 2009 г.

...Накладывается грех на грех,
 Как фигурка на солнцепек
 При безбрежном стечении век
 В пустоте, где чулки без ног...

— **И вы спокойно относитесь к разным интерпретациям вашего текста, вплоть до противоположных?**

— А пьеса и спектакль — разные формы искусства. Для меня это принципиально. Пьесы живут по своим законам, спектакли — по своим. Материал, из которого соткана пьеса, — невидим, материал, из которого выстраивается спектакль, — осязаем и имеет высокую степень сопротивляемости.

— **Еще бы — помимо текста, это и сценическое оформление, и живые люди.**

— Режиссер не имеет свободы автора. Постановщик, за редким исключением, вынужден каждодневно отвечать на конкретные вопросы, формулировать для себя и весьма разношерстной команды большие и малые задачи. Это его епархия и его крест. Но не мой. Вот почему я всячески избегаю бесед с режиссерами и не мешаюсь на репетициях, вот почему с легким сердцем позволяю купировать текст.

— **Купируя текст, можно сильно изменить посыл пьесы. Интересно, что у Чехова и “Чайка”, и “Дядя Ваня” допускают принципиально разные трактовки. И сокращать не требуется.**

— Вообще, спектакль, по моему мнению, имеет к исходному материалу то же отношение, что балет Хачатуряна к восстанию рабов под руководством Спартака. Берусь утверждать, что ни одна пьеса в истории человечества вообще не была поставлена!

— **Стоп, стоп, давайте уточним! Не была поставлена так, как задумана автором? Я думаю, что некоторые драматурги специально писали “дырчатый” текст, чтобы допустить разные смыслы. Как раз это и может дать пьесе долгую полнокровную жизнь.**

— Я хочу сказать: не была поставлена в прямом смысле. Режиссеры с искаженным обстоятельством и опытом восприятием, в большей или меньшей степени верным подлиннику, прежде, а теперь и подавно, конструируют представления “по мотивам”. Опережая возможные возражения, замечу: Шекспир-драматург и Шекспир-режиссер — два разных человека. Хотя бы потому, что самый выдающийся режиссер не может заставить самого гениального актера стопроцентно воплотить свой замысел. Потому что замысел сам в процессе репетиций неизбежно корректируется. Обмануть время и сохранить мысль в чистом виде может только бумага. Это не плохо и не хорошо — это данность.

— **В книге “Записки и выписки” Михаила Гаспарова есть чудесная цитата (принадлежит Зелинскому): “Идеи, как и вши, заводятся от бедности”. Может, у России сейчас потому безыдейная эпоха, что стали богаче жить?**

— На мой взгляд, бедность способна производить преимущественно мелкие идеи, как правило, связанные с проблемой выживания. Я не поклонник фразы “художник должен быть голодным”. Художнику пристало думать о цвете и композиции, а не о куске баранины. Кроме того, объективно русские люди в большинстве не стали богаче.

Как мне кажется, главной проблемой России, как и всего мирового гуманитарного пространства, сегодня является не отсутствие идей, но тотальная духовная дезориентация. С материалистической позиции, опираясь на исторический опыт, можно говорить об очередном витке развития цивилизации. Я же нахожу приметы времени в “Откровении Святого Иоанна Богослова”.

— **Но в нем, в Апокалипсисе, как во многих священных текстах, можно найти приметы любого времени. Что вы связываете исключительно с нашим временем?**

— Возьмем историю искусства от наскальных рисунков до “Целующихся милиционеров”. В “Милиционерах” — ирония, игра ума, эпатаж. Правда, до них были “Целующиеся копы”, но эпигонство сути дела не меняет. И так, в них есть необходимое и достаточное, чтобы произвести эффект, заставить говорить, спорить и прочее. Но нет любви. В “Черном квадрате” Малевича и у Кандинского и у Поллока была любовь, настаиваю, ибо вдохновение живет и в цвете, и в геометрии. А в “Милиционерах” ее уже нет. И в большинстве “самых актуальных” произведений искусства ее уже нет. То же самое происходит в театре, кино. Повторяюсь. Эта метаморфоза произошла на наших глазах. Это то, что характеризует наше, а не любое иное время.

Параллельно новой живописи пышно расцветает татуаж. Его история уходит в века, согласен. Татуировки наносили во все времена, согласен. Но так, чтобы оглушительное большинство молодых и изрядное количество уже не молодых людей на огромной территории Евразии и Америки как по мановению волшебной палочки увлеклись этим? Еще одна примета сегодняшнего дня. Фраза из Апокалипсиса: “И он сделает то, что всем, малым и великим, богатым и нищим, свободным и рабам, положено будет начертание на правую руку их или на чело их...”

В годы революции, вплоть до Великой Отечественной войны, на советском пространстве имя Божие хулили. Такова была установка партии. В людях гудел животный страх, обоснованный страх. Нужно было выживать. Хулили прилюдно, а тайно крестили детей. Многие, очень многие. Не знаю, сколько времени понадобится, чтобы искупить сей великий грех. Но вот мы наблюдаем новую метаморфозу. Теперь хуление происходит, так сказать, “по зову души”. Акция, хеппинг, перформанс, не знаю что, когда рубят иконы. Не стану приводить еще примеры. Они на слуху. “Отверз он уста свои для хулы на Бога, чтобы хулить имя Его, и жилище Его, и живущих на небе... И дано было ему вести войну со святыми и победить их; и дана была ему власть над всяким коленом и народом, и языком и племенем...”

Сюда же — мат в литературе. Да, иногда это необходимый художественный прием. Салют реализму. Но задумайтесь — большинство талантливых и не очень, и совсем плохих произведений нынче вообще не обходятся без мата. Иногда складывается впечатление, что мат сам проникает в рукописи. Этого не было никогда. И так далее, и так далее. А теперь перечитайте “Откровение Иоанна Богослова”.

Прошу понять меня правильно, я не пессимист, не ретроград, с великой радостью принимаю новое в искусстве, литературе, музыке, но вкус должен присутствовать. Я также против пошлости и глупости. Теннесси Уильямс, например, говорит о страшных вещах, не щадит читателя (зрителя), но как он это делает?! А как хороши Ионеско и Пинтер! А Бэкон в живописи! А Губайдулина или Майлз Дэвис! А Парщиков и Драгомощенко! Впрочем, и Бомарше не хотелось бы потерять.

— Мне не очень хочется фиксироваться на мате. Я считаю его допустимым в очень редких случаях и защищать не буду. Но я не думаю, что этого не было никогда. Иначе откуда Барков, “Гавриилиада”, матерные частушки? Барков не был одинок. Другое дело, что цензуровать это было нельзя.

— Да, Барков не был одинок, но представителей этого жанра можно было пересчитать по пальцам. И позже, в XX веке, таких, как Юз Алешковский, были единицы. Сегодня же данное явление стало приобретать массовый характер. Вот о чем я говорю. При этом и для Баркова, и для Алешковского сорные слова являлись материалом, краской. А для большинства новых авторов брань, оставаясь бранью, — входной билет в современную литературу.

Еще раз. Я не ханжа, не сторонник цензуры и вообще запретов. Допускаю все. И смеюсь до слез, если анекдот удачно приправлен. Но, согласитесь, анекдоты бывают разными.

— Вернемся к вашим пьесам. У вашей драматургии есть отличительные черты. Одна — это отсутствие ненормативной лексики, другая — авторские ремарки. Возьму ту, что запомнилась: “Комната переполнена светом. Ее большому окну, должно быть, больно”. Это — поэзия, а не сценическая ремарка (что ни в коем случае не есть ругательство). Как вы считаете: что должно нести ремарка? Практическую рекомендацию постановщику и артисту? Или какой-то авторский код?

— Для меня пьеса прежде всего литературное произведение. Исходя из этого, ремарки, как мне кажется, не должны нести функцию вспомогательного материала. Поскольку я добровольно и с большой радостью отказался от участия в театральном производстве (если, разумеется, речь не идет об авторской постановке), рекомендаций давать не могу. Однако могу попытаться передать атмосферу: дух, настроение, звуки и запахи, что витают в *моих* комнатках. Догадываюсь, что в большинстве случаев обросшие плотью мои персонажи населят совсем другие интерьеры, но остается робкая надежда, что стрекотание *моего* кузнечика останется.

— Ваши герои тестируются любовью — жадной любви, сумасшедшей тоской по ней, сама любовь у них очень странная, патологическая. В “Антропологии”¹ доктор Минволь говорит:

¹ Публикуется в этом номере. (Ред.)

“Все же самая опасная болезнь человечества не рак, а любовь. Инфекция похлеще чумы. И лекарства нет”. А что вы как врач думаете о любви?

— Любовь с точки зрения медицины — это... нет, не в нашей беседе. Выкладки на эту тему хороши в научной или студенческой аудитории. Подальше от неискушенных. Потому что любовь все же должна оставаться чудом. Любовь теплится или полыхает, когда человек остается наедине с собой. Любовь, жалость, сочувствие, совесть, вдохновение — такие же слагаемые нашего организма, как сердце, легкие, печень... Это, наряду с ощущением собственной молодости, вне зависимости от возраста, — доказательство Божественного начала.

— Я думаю, что людям, как бы они ни жаловались на любовные муки, не хочется от этой “болезни” выздоравливать.

— Конечно. Я бы даже несколько усилил ваш посыл. Дефицит любви — главная беда человечества сегодня. Увы, приходится констатировать: мы переживаем “ледниковый период” во всех сферах — в семье, вне семьи, в бизнесе, в искусстве... Примета времени. Как справиться с этим несчастьем, испытанием, если угодно? Не знаю. Может быть, чаще вспоминать о “себе маленьком”, что живет в нас до самой смерти? Мы так редко его балуем.

— Типичный совет психотерапевта. Читая ваши пьесы со странными героями, я не могу забыть, что вы психиатр. И я знаю, что вы соединили драматургию с медициной, вносите в лечение приемы театра. Это есть в разных техниках, например в психодраме, созданной в двадцатье годы прошлого века Яковом Морено. Расскажите, что у вас за методика?

— Направление называется трансдраматическая психотерапия. Идея вообще-то чрезвычайно проста. Мне подумалось: вот в театральные училища приходят робкие, плохо владеющие своей психофизикой, нередко комплексующие молодые люди. Через какое-то время, после работы с педагогами, они становятся актерами, которые умеют двигаться, управлять на сцене эмоциями и т. д. Все это достигается при помощи театральных систем, методов, техник. Почему бы, изменив сферу приложения, не использовать эти самые системы и техники в индивидуальной психотерапии невротиков и коррекции личности? Я создал систему так называемых трансдраматических трансформаций, то есть алгоритм перевода театральных систем в психотерапевтические методы, где, например, исходным материалом служит не пьеса, но история болезни, в качестве мастера выступает психотерапевт, будущего актера — пациент. Так на базе театрального учения Брехта возникла “эпическая терапия”, на основе театральной системы Станиславского была создана “действенно-аналитическая коррекция”. Метод Михаила Чехова стал “коррекцией атмосфер”, а метод Мейерхольда в сочетании с техниками Гурджиева — “психотерапевтическим монтажом”. Так возникло целое направление, имеющее вполне реальные перспективы, в том смысле, что при некоторой корректировке трансдраматических трансформаций на базе, скажем, системы Станиславского или при появлении новых театральных методик можно создавать новые и новые варианты психотерапии. Вышеперечисленные методы прошли весьма успешную апробацию и используются в психотерапевтической практике.

— И это эффективная методика лечения? Можете объяснить, как она работает?

— Как, к примеру, работает эпическая терапия? Эпическая — читай “описательная”. Пациенту, переживающему психотравмирующую ситуацию, предлагается описать ее. На бумаге. Дома. Во время выполнения такой работы больной невольно задумывается, так ли он ставит знаки препинания, грамотно ли построена та или иная фраза, понятен ли его почерк и т. д. Уже на первом этапе невольно возникает некоторая дезактуализация психогении. А на втором этапе психотерапевт предлагает клиенту повторить ту же процедуру, но при этом по возможности вспомнить точные даты и время происходящих событий. А на третьем этапе пациент уже составляет подробные портреты людей, ставших участниками его “драмы”. И так дальше, и так дальше. До тех пор пока не составляется “комическое описание”, когда больной уже способен посмеяться над своим недавним кошмаром. Как видите, срабатывает брехтовский “эффект очуждения”. Только цели и задачи иные. Ну и результат, соответственно.

— Ваши техники, как я поняла, рассчитаны на индивидуальную работу? В отличие от психодрамы Морено и playback театра. Морено тоже использовал наработки Станиславского и Михаила Чехова. Театр — искусство коллективное, а вы предпочитаете работу с индивидуумом, а не с группой. То есть самого процесса игры у вас нет?

— Совершенно справедливо. Некоторый элемент игры присутствует при проведении упражнений по Михаилу Чехову и Гурджиеву, которые являются составляющей действительно-аналитической коррекции. Коррекции атмосфер и психотерапевтического монтажа.

— Ну это мы с вами уже в дебри психотерапии зашли. Давайте поговорим на простом человеческом языке. Я завлит, вы как драматург знаете, что это такое. Нам присылают пьесы, и мы их читаем. Или не читаем — кто как относится к самотеку. В 90-е годы заметная часть самотека была от явно больных людей. Это реакция на трудные времена, на слом жизненных стереотипов? Психическое здоровье общества пошатнулось в связи с распадом государства? И в каком оно состоянии сейчас?

— Этот феномен мне знаком, скажем, по обилию участников драматургических конкурсов. Но я бы не спешил с постановкой диагнозов. Некоторые душевнобольные испытывают страсть к писанию, но мне думается, процент их невелик и особенно не меняется со временем, равно как и процент собственно психозов. Рост психических заболеваний происходит за счет пограничных состояний. Как правило, это связано с периодами нестабильности в обществе. Что и было характерно для 90-х. Хотя и сегодня пьесы пишут в изобилии — вон их сколько в Интернете. Но и сегодня гуманитарное пространство далеко от совершенства. Проблемы социального неравенства, несправедливости, низкий уровень жизни, криминализация... не хотелось бы переводить беседу в политическое русло. Не мой конек.

А вот вам соображения из другой сферы, но в русле заданного вопроса. Я бы предположил, что в формировании рассматриваемого нами феномена немалую роль сыграла современная театральная критика. Ее стараниями в ранг откровений и шедевров были возведены тексты из разряда подростковых проб пера, зачастую отличающиеся откровенной безграмотностью, отсутствием признаков эрудиции, специфическим набором тем, стремлением к эпатажу любым способом. Разумеется, у драмофилов возникла иллюзия легкого пути. Они бросились писать. Режиссеры и актеры критикам подыграли... Так завершилась эра великого русского театра. Равно как и великой русской литературы, национального кино etc. Но это уже несколько иная тема.

Валерий Фокин: “Новое может возникнуть только на соединении традиции и новаторства”

Беседу ведет Полина Богданова

Режиссер Валерий Фокин в своих интервью чаще говорит об организационных проблемах театра, о стиле руководства, о необходимости введения контрактной системы. Он предстает на страницах прессы как успешный и прогрессивный менеджер, руководитель двух крупных театральных организмов — Александринского театра, где он является художественным руководителем, и созданного им Центра Мейерхольда, где он теперь занял почетную должность Президента. Кроме того, он член Президентского совета по культуре и искусству, председатель режиссерской гильдии СТД. Все это говорит о большой деловой активности Валерия Фокина. Проблемы личности художника, его биография, его убеждения и вера оказываются на втором плане. Мне было интересно поговорить с Фокиным еще и о его творчестве, понять его скрытые движущие мотивы.

— Было ли в вашей молодости ощущение того, что вы представитель своего поколения? Были ли режиссеры старшего поколения, на которых хотелось ориентироваться? Были ли среди них кумиры? Или это вообще не было темой для размышлений?

— Сегодня наше поколение более тесно ощущает какое-то единство. Тогда, в молодости, все было иначе. Это было в основном время одиночек, которые должны были сами пройти какой-то путь, продвинуться в профессии, заслужить право на что-то. Многие из старшего

поколения тогда занимали свои кресла и молодежь не пускали. Вообще понятие “молодая режиссура” тогда существовало только в возрастном смысле, а не в смысле органической смены, “следующего этапа”, таких понятий тогда не было. Поэтому в своем индивидуальном продвижении мы себя ощущали довольно сложно. Многие из нас, из тех, кто сегодня уже стал мастером, в молодости не раз обжигались. Гинкас с Яновской, например, были выгнаны из Ленинграда. Нам диктовали определенные условия игры. Но внутри нас, внутри группы молодых режиссеров, существовали свои четкие критерии, мы точно знали, что такое хорошо, а что такое плохо. Сегодня эти критерии расплылись. Сегодня один может заявить одно, другой другое. Различия уничтожены. А тогда мы знали — это официоз, мы в это не верим. Жизнь была такая, что мы были вынуждены или принять ее условия, или отрицать их и выбрать другой путь, уйти в подполье, стать диссидентом, хотя это уже была крайность. В театре диссидентов почти не было. Но сказать, что было единое поколение, я не могу. Были одиночки, как я уже сказал, у каждого был свой индивидуальный путь. Каждый пробивался сам. Очень большую роль тогда, конечно, играли авторитеты. Художественные авторитеты Эфроса, Ефремова, Любимова. Эти фигуры для нас были очень манкие и значительные. “Современник” и Таганка — это те театры, которые доминировали. БДТ считался хорошим театром, но, во-первых, он существовал все-таки в Ленинграде, а, во-вторых, Товстоногов ставил больше классику, чем современные пьесы. А все остальное, Вахтанговский театр, к примеру, или МХАТ — отстой, неинтересно. Большие режиссеры, если помогали молодым, то их помощь была существенной. Ефремов помогал Салюку, тасил его. Эфрос не имел таких возможностей, так как у него после Ленкома не было своего театра. У Любимова все ходили в ассистентах, хотя у него в театре и Фоменко ставил, и Погребничко крутился. Любимов приглашал меня после института, но я считаю, что поступил правильно, что не пошел к нему. Иногда даже сейчас он мне говорит: “Вот ты не пошел...” А я говорю: “Если бы я пошел, я бы никем не стал, вы настолько мощная фигура, что рядом с вами трудно существовать”. Нет, смены поколений не было. Чем ты старше, тем лучше. Так стоял вопрос.

— **А по стилю, по эстетике было противостояние? Скажем, у них “один” театр, а у вас “другой”? Вы хотели заявить какой-то другой стиль? Ощущали свою конфликтность?**

— Если по стилю, то конечно да. Эстетическое противостояние существовало. Во-первых, мы хотели некоей резкости, некоей остроты, но вынуждены были все уводить в подтекст и тем не менее говорить правду. Не все очень хорошо понимали эту правду, не все понимали, что она может быть не только такая, как у старшего поколения. Что это может быть новая правда о человеке в мире, правда, гораздо более личная. В “Современнике” доходило до того, что актерам на репетиции скажут “советская власть плохая” и они сразу начинали понимать, про что они играют. До абсурда доходило. Сейчас смешно это вспоминать. Конечно, нас интересовала форма не приглашенная, эстетически более резкая и жесткая, более откровенная. Поэтому возникали малые сцены. Они существовали еще до революции. Потом был период в тридцать-сорок лет, когда их не было, потом в 70-е они снова стали открываться. На малых сценах приближенность к зрителю значительно возрастала, и эта приближенность требовала иной степени откровенности, иной степени правды, правды художественной и правды жизненной, социальной. Приглашенность, прикрытый, застегнутый, стертый стиль — вот это раздражало. Мы были категорически против этого. Что меня в спектакле “Валентин и Валентина” больше всего заводило? Что это история про мальчика и девочку, которых я знаю, они жмутся в подъезде у батареи, не могут выйти на улицу, там мороз. Я понимал, что это жуткая ситуация. Они не на коньках катаются в парке культуры и отдыха. А жмутся от холода и попивают портвейн. В этом была какая-то другая откровенность. Для 70-х годов довольно острая. Это был резкий, жесткий, откровенный театр, и в этом смысле конфликтный. Все развлекательные или приглашенные пионерские решения отторгались. В них была неправда.

— **Я видела ваш спектакль “И пойду, и пойду” по Достоевскому на Малой сцене “Современника”. Я и тогда понимала, что это спектакль не “современниковского” плана. Более жесткий, более резкий. И тогда ощущался протест, своего рода бунт.**

— Там было несколько мотивов. Во-первых, мне посчастливилось в это время познакомиться с Гротовским. Встречи с ним, а их было несколько, на меня произвели очень силь-

ное впечатление. Конечно, я был увлечен идеей “бедного театра”, когда без внешнего и внутреннего грима, через свой организм, через свои нервы можно доходить до откровений. Я был очень этим увлечен. И я действительно никак не мог соединить этот подход с “современниковским”. Я ощущал конфликт. Но Гротовский меня в этом смысле успокоил. Он сказал, что ничего страшного нет в том, что ты работаешь параллельно и в официальной сфере, а потом сверх этого — для себя, неофициально. Одно с другим сочетать вполне возможно. И надо понять, что если у тебя есть такая возможность, то это счастье. Волчек это понимает и дает тебе такую возможность. И у меня все встало на места. Потому что я никак не мог это соединить — до трех часов репетируешь “Не стреляйте в белых лебедей”¹ Бориса Васильева (хорошая по тем временам была проза, но это был совершенно “другой” театр), а потом — “Гамлета” в лаборатории, для себя, чтобы проверить возможности актерского организма. Поэтому да, в спектакле по Достоевскому был вызов. Он игрался не на сцене. А в комнате, которая использовалась как лабораторное пространство, в нем — особая атмосфера. Был пустой пол и только одна лампа на полу. Больше ничего не было. Мы работали этюдным методом, через упражнения. У нас была своя компания. В нее входил Константин Райкин, Сергей Сазонтъев, Елена Коренева, которая тогда только пришла в театр. Вот эта группа собиралась и после моих репетиций на большой сцене, и вечерами, и даже ночами. Это было как секта в хорошем смысле слова. В “Современнике” наша работа не была принята всеми однозначно. Театр, в общем, отнесся к ней холодно. В нашем спектакле не было откровенного публичного разговора, социальных вещей, того, что “советская власть у нас плохая”. Этого ничего не было. Там поднимались совершенно другие вопросы. В этом смысле это был вызов. Достоевский — тот автор, который дает возможность углубиться во внутренний мир человека. Подпольного человека.

— **Почему вас интересовал тогда подпольный человек?**

— Потому что в те годы тщательно скрывалась правда. На кухне мы были одними людьми, на улице — другими. И поэтому дойти до настоящей сути, до того, что человек скрывает, узнать, какова его внутренняя жизнь, каковы те маски, которые он надевает на себя, дойти до его истинного “я” было очень важно. Есть такая широко известная формула “я в предлагаемых обстоятельствах”. Я помню, как меня удивляло, когда мы, еще студентами, делаем такие этюды, все старались выглядеть порядочными комсомольцами. И я тогда задал вопрос педагогу: “А как быть, если я не такой и так себя не веду?” “Не все надо выносить на сцену”, — ответили мне. То есть ложь была даже в этом: “Не все надо выносить”. Ложь была во всем. Поэтому человек, который скрывает в душевном подполье все свои конфликты, обиды, несогласия и прочее, был взрывом, откровением. Мы, по-моему, первые поставили это произведение. Гротовский, когда приехал, видел спектакль, он ему очень понравился. Он его принял. Мы там попали в какую-то точку, не только эстетически. Но надо было рассказать и о человеке, потому что слишком много было барьеров, лжи, перегородок в жизни.

— **В одном из интервью вы говорили о своем интересе к внутреннему человеку, к внутреннему миру человека. Классический герой современника был общественным человеком. Игорь Кваша в молодости играл Шурика Горяева из ставшего знаменитым спектакля “Два цвета” и произносил такую фразу: “Государство — это мы”. Это было искренне. Без фальши. Это не была демагогия. А у режиссеров вашего поколения изначально существовал интерес к отдельному человеку и его внутреннему миру. Примерно такие же заявления делал и Лев Додин, и другие режиссеры. Но в ранний период работы это было, очевидно, не осознанно?**

— Нет, это было не осознано. Но надо сказать, что вообще интерес к внутреннему миру, сначала неосознанно, потом все более осознанно, меня сопровождает всю жизнь. Можно в этом ряду назвать героя “Монумента” эстонского прозаика Энн Ветемаа, герой тоже был человек подпольный, который обнажается и раскрывается. На спектакль по Достоевскому начальство махнуло рукой. А “Монумент” очень долго не пропускали. Вызывали в ЦК, к Шауро². И если бы не Константин Симонов, который пришел на один из прогонов, а потом на обсуждение и всех уболтал, спектакль бы так и не выпустили. Ведь герой был членом партии. Но его облик и проблемы никак не вязались с парадным портретом советского коммуниста.

¹ По повести Б. Васильева. (Здесь и далее прим. ред.)

² Заведующий Отделом культуры ЦК КПСС в течение многих лет.

— А личные, автобиографические темы есть в ваших спектаклях?

— Ну конечно. Все равно ты все пропускаешь через себя. Начальный период работы в молодости — это освоение некоей грамоты, некоего языка. Чем лучше ты этим языком владеешь, тем легче ты можешь что-то выразить. Выразить, прежде всего, себя. Во втором периоде, когда ты становишься старше, у тебя возрастает требовательность к себе. И, проживая жизнь, ты начинаешь видеть свои ошибки, недостатки, страсти, в тебе идет внутренняя борьба. И ты все это снова переносишь в спектакли. Откуда у меня эта монологичность? В “Монументе”, в спектакле по Симонову “Мы не увидимся с тобой”, в “Двойнике”? Я люблю, когда герой на сцене один, а все остальные, которые существуют вокруг него, только часть его сознания. Или просто подыгрывают ему. Эта монологичность — производное меня самого, я, наверное, так создан. Поэтому все, конечно, связано с биографией, это обязательно.

— В вашей книге “Беседы о профессии” вы рассказываете о замысле “Двойника”. Там как раз раскрывается эта тема, о которой вы только что говорили: двойник героя — это не самостоятельный персонаж, а часть сознания Голядкина-старшего. В связи с этим возник разговор о бесах внутри человека, о грехах. Все это так или иначе связано с разговором о вере, о Боге. Эти вопросы лежат для вас только в нравственной плоскости или еще и в религиозной?

— Тут и одно и другое, есть, конечно, и нравственный момент. И вместе с тем религиозный. Да, в “Двойнике” речь о борьбе с собственными грехами. Это не просто бесы, это часть его существа, то, что его сгубило. Его поймали на его тщеславии, эгоизме. У Достоевского есть одна фраза, на которую я всегда обращал внимание. А ведь у Достоевского нет ничего случайного. Голядкин говорит: “Путь жизни широк”. Это ложная установка, поэтому в Евангелии сказано: “Входите тесными вратами”; “широкие врата” ведут в погибель. “Тесные врата” — это в том смысле, что надо себя смирить. А “широкие врата” — нравственное болтание в результате внутреннего безверия. Поэтому для Голядкина все заканчивается трагедией. Для меня тема религиозная — это личная тема. Я в это верю.

— В вашем более раннем спектакле “Карамазовы и ад” близкий мотив: ад находится внутри человека. Мотив внутреннего ада тоже мотив религиозный. Там речь шла о вере и безверии. Кстати, этот конфликт между верой и безверием прекрасно играл Евгений Миронов.

— Конечно. Близкие темы и в спектакле о Ксении Петербургской¹. В связи с этим спектаклем возникал спор. Некоторые из представителей духовенства не все приняли в нем. Утверждая, что театр — это театр, а религия — религия. Не хотели смешивать. Но я и не ставил житие святой. Я ставил спектакль о том, как через любовь к одному человеку Ксения приходит к любви ко всем. Это несколько иной поворот. Но все равно тема веры и религии здесь присутствует.

— Вам близка и тема двойничества. Впервые она возникла в спектакле “Арто и его двойник”. Это тоже личная тема?

— Двойничество — тема для меня увлекательная. Опять же вспоминая Гротовского, можно говорить о преодолении масок и сдирании их. Двойничество — это когда человек носит несколько масок, когда внутри тебя есть разные люди. Я это лично неоднократно ощущал и знаю это за собой. Эти люди могут конфликтовать, спорить внутри тебя, это как разные голоса. Цельный человек — это ангел. Но такого в жизни не бывает. Человек после грехопадения перестал быть цельным. Конечно, в нас находится несколько голосов, которые ведут диалог, как герои Достоевского, о чем писал Бахтин. И важно, какой именно голос возьмет верх. Когда мы думаем, что мы правы и голос этот правильный, он может оказаться совсем неправильным. Вот это сложно. Только какие-то нравственные установки, вера помогут дать правильное решение. Так что для меня двойничество очень интересная тема. Другое дело, что в спектакле “Арто” двойничество построено на том, что два человека безумно любят театр, но один театр представляет как театр для себя, как путь собственного развития. А другой хочет, чтобы театр был для людей. Это параллель Жана-Луи Барро и Антонена Арто. Они работали вместе. Это два традиционных пути. Другое дело, что в нас все перемешано и мы порой не можем отличить одно от другого.

— В ваших спектаклях, начиная с “Нумера в гостинице города NN”, возникает и тема

¹ По пьесе В. Леванова.

двоящейся реальности. Реальность у вас часто неоднозначна, она вдруг неожиданно оборачивается ирреальностью. Это очень богатая в эстетическом отношении театральная тема. Но с чем она связана, опять же в личностном плане, как у человека и художника?

— Это происходит из моих убеждений. Я верю и чувствую, что существует граница между видимой нами реальностью и невидимой. Об этой второй реальности мы можем только догадываться или фантазировать на ее счет. Или верить в ее существование. Ведь вера — это уверенность в невидимых вещах. И Достоевский писал об этом. О том, что существует эта граница, мы при определенных обстоятельствах получаем некие знаки. Если, конечно, мы хотим их получать. Поэтому заглядывание туда мне интересно. Театр в большей степени, чем кинематограф, способен на это. Настоящий театр тебя ворожит, ты не просто воспринимаешь его умом. А ты словно подключен к какому-то сновидению, и в этом сновидении прерывается время и все начинает путаться, возникают какие-то фигуры, словно из далекого прошлого. В театре все это можно показать. Потому у меня есть тяга туда, к этому миру. А он существует, этот мир, я это ощущаю. Вообще мне интересно то, что человек не видит. Ведь мы воспринимаем мир через искаженное стекло. А он другой. Через границу видится другой мир. Театр, как говорил Кафка, может передать сновидение. И это не только мое личное чувство. Оно есть и у Достоевского, и у Гоголя.

— А откуда ваш интерес к Гоголю? Я знаю, что вы ставили его произведения еще в Щукинском училище. Потом в “Современнике”. Гоголь практически сопровождает вас всю жизнь. Вы сразу поняли, что он не тот традиционный сатирик и комедиограф, о котором нам говорили еще в школе? Ваше представление о Гоголе менялось со временем?

— Да, менялось. Тут опять же возникло какое-то мистическое соединение. Первой моей книжкой в детстве была книжка Гоголя. У меня до сих пор она хранится. В Германии я, например, отказался ставить “Нумер в гостинице города NN”. Я интуитивно почувствовал, что мы в детстве разные книги читали. Какие-то вещи закладываются на генетическом уровне. Я жутко боялся “Вия”, просто пугался. А вот моему сыну, когда он был маленький, было не страшно. Подключение к мистическому Гоголю происходило интуитивно и постепенно. Конечно, повлиял и Мережковский, я, будучи студентом, читал его работу “Гоголь и черт”. Гоголь забирал меня на протяжении целого ряда лет, как и Достоевский. И сейчас он меня не отпускает. Надеюсь, что еще что-то сделаю.

— Когда вы ставили “Ревизора” в Александринке, вы уже знали, что будете художественным руководителем этого театра?

— Нет.

— Это было просто приглашение на постановку?

— Это было открытие программы “Новая жизнь традиции”. В Петербурге в январе 2002 года состоялась конференция, посвященная Мейерхольду. Я был приглашен как председатель мейерхольдовской комиссии. И мы поначалу думали, что в Александринский театр пригласим разных режиссеров, возьмем за основу спектакли Мейерхольда и режиссеры дадут свои интерпретации. Потом стали говорить о классике вообще. Открывал эту программу я. Я был ее руководителем. Программа была поддержана Министерством культуры. И осенью 2002 года вышел “Ревизор” как первый спектакль этой программы. Я использовал и литературную композицию Мейерхольда и даже ввел какие-то цитаты. В процессе работы над этим спектаклем у театра возник интерес ко мне и у меня к театру, и в 2003 году меня назначили художественным руководителем.

— Это сознательное возвращение к репертуарному театру? Ведь в 90-е годы вы ушли от него, создав Центр Мейерхольда как многофункциональную открытую площадку, на которой шли и ваши спектакли, и спектакли разных фестивалей, и экспериментальные работы? Вы существовали свободно, много ездили, ставили спектакли за границей?

— Это сознательное возвращение. Но оно довольно долго готовилось, потому что я себе не мог представить, что после Театра Ермоловой снова вернусь в репертуарный театр. Ведь Центр Мейерхольда был для меня альтернативой совковой модели. Но мое возвращение — не новая программа. Нет. Просто мне хотелось помочь именно этому театру, потому что я был очень им увлечен и он мне жутко понравился, хотя был в плохом состоянии, даже в отношении ремонта. Но я увидел там людей, которые хотят перемен. И готовы к ним. И вот это меня привлекло. Я считаю, что меня привел туда Мейерхольд. Я же прежде не соглашал-

ся на все это. До мейерхольдовской конференции меня приглашали поставить там спектакль, но я отказывался. У меня была прекрасная жизнь — лабораторная, экспериментальная. Зачем мне Александринский театр? Но возникла программа, я должен был поставить “Ревизора”, и я вдруг понял, что репертуарный театр — замечательная вещь, если этим заниматься.

— **Прошло десять лет с тех пор, как вы туда пришли. У вас уже есть ощущение, что создан целостный коллектив?**

— Да, конечно. Сегодня это совершенно другой театр. Там очень хорошая труппа. Одна из лучших трупп в России, в которой старшее поколение открыто для экспериментов, и есть молодые. Все эти актеры прошли через руки крупных европейских режиссеров. Мы делали акцию “Невский проспект” к открытию новой сцены — и молодые и старики работали на равных и были готовы к любым начинаниям. Сейчас театр совершенно другой.

— **Для вас очень много значит имя Мейерхольда. Как вы воспринимаете этого режиссера? Что вам в нем близко?**

Я выношу за скобки, что это гений. Это и так понятно. Но, во-первых, мне лично очень близки его формулы, его установки. Он же первым сформулировал принципы профессии. И не просто сформулировал, но и реализовал их. Потому что одно дело теория, другое — практика. Мне близки принципы, связанные с композицией спектакля, с музыкальностью не в плане иллюстративном, а в плане внутренней музыкальности. Он работал над спектаклем по законам музыкальной композиции. Даже если в драматическом спектакле нет музыки, все равно он должен быть выстроен по музыкальным законам. Это и для меня очень важно. Я не сразу к этому пришел. И даже когда я понял это, мне все равно надо было это проверить, есть ли в спектакле внутренняя мелодия. Потом, конечно, мне близок подход Мейерхольда к театру как к авторской профессии. Не к передатчику литературы, а к авторской трактовке любой пьесы. Мне также близко и важно понятие партитуры спектакля, Мейерхольд ввел это понятие. Партитура — это тоже музыкальный термин. А он его применял к драматическому спектаклю. Партитуру совместно с режиссером делают соавторы — художник и композитор. Я много лет этим занимался, мне это нравилось. Сейчас без работы с соавторами я вообще не представляю себе постановки. И надо сказать, что одним из аргументов моего прихода в Александринку было то, что на репетициях “Ревизора” кто-то из старших актеров сказал: “Ну что ж, партитура готова. Нам теперь только это сыграть”. Я удивился, потому что никогда ни в каком театре я ни от кого из артистов этого не слышал. Для актеров Александринского театра — это знакомое слово, и я потом выяснил, почему. Кто-то слышал его от дочери Мейерхольда, кто-то от Меркурьева, который не был его учеником, но мог слышать от каких-то вторых лиц, стариков, работавших с Мастером. Ведь известно, что Мейерхольд проработал в Александринке десять лет еще до революции. И вот это меня тоже подкупило. Потом я в каком-то театре, кажется в “Современнике”, произнес это слово и меня не поняли: что вы имеете в виду? И конечно, еще один важный для меня момент, который я осознал, работая в Александринке: поиск чего-то нового может возникнуть только на соединении традиции и новаторства. Живое соединение может дать завтрашний день. А упор только на что-то одно — либо на традицию, либо на новаторство — это тупик.

— **Партитуру вы создаете заранее, еще до репетиций?**

— Да, но потом она меняется, иногда кардинально.

— **На это влияют индивидуальности исполнителей?**

— Конечно. Тут тоже надо было пройти целый путь, потому что по молодости жалко было от чего-то отказываться — такие труды написаны, зарисованы, как же я от этого отступлюсь? Потом я понял, что в этом есть свой кайф. Потому что ты переполнен замыслом, у тебя все готово, а приходит артист и его надо заразить. Его индивидуальность начинает корректировать твои ноты. И тогда ты должен их переписать. Но сохранив главное — смысл, то, ради чего...

Лица

Полина Богданова

Лев Додин: театр человека

Лев Додин всегда был тяжеловесом в профессии. И как будто подавлял силой своей личности, несмотря на всю свою кажущуюся мягкость. Подавляли силой и страстью и его спектакли, которые шли по два вечера и своей протяженностью и густонаселенностью создавали образцы тотального театра. Режиссер не мог высказаться короче, пойти на поводу у публики, которая пришла в театр отдыхать. Додин скорей всего считал, что публика пришла в театр для того, чтобы думать и постигать те смыслы, которые заложены художником.

Додин требователен не только к публике, но и к своим актерам. Воспитав не одно поколение исполнителей и привив им свою театральную веру, Додин сейчас уже единственный из режиссеров, кто обладает своей труппой единомышленников. На чем держится это единомыслие — вопрос слишком интимный, чтобы в него погружаться. Но ясно одно: такую труппу может сплотить и вести за собой только сильная личность. Можно назвать эту личность авторитарной. Но режиссура в истоке своем — именно авторитарная профессия.

Додин один из немногих, если не единственный, кто в нашем театре занимается не имитацией, а подлинным переживанием, театром процесса, держит уровень русской психологической школы. Хотя когда кто-то произносит эти слова, “русская психологическая школа”, Додин яростно возражает: “Когда говорят “русская психологическая школа”, мне кажется, что это жутко советское определение, жутко советский штамп, потому что большего формалиста, говоря опять советским языком, чем Станиславский, трудно себе представить”¹. И еще: “Когда пишут о моих спектаклях, о наших спектаклях как о типичной русской психологической школе, о типичном проявлении русской психологической школы, я всегда немножко теряюсь и удивляюсь, потому что там каждый шаг просчитан, там действуют жестокие формальные законы.

Еще когда я был совсем мальчишкой и работал в театре на Литейном, делал “Недоросля”, мне один старый артист, народный артист, которого я хотел занять в роли, сказал: “Лев Абрамович, я не буду с вами работать”. Я не мог тогда еще определять, я мог только просить. “Я знаю, чего вы будете добиваться, не хочу”. Я думал, он скажет “правды”. — “Вы будете хотеть, чтобы вот я говорил, а потом возникала музыка, она возникла бы из той ноты, которую я говорю, а потом я бы продолжил бы и был бы на той ноте, которая продолжает музыку, а я хочу говорить, как у меня

получается”. То есть этот старый артист, такой советской закалки, очень точно понял, что это совсем никакая не чистая психология, а это психология, выведенная в некую абсолютную абстракцию”².

Додин очень настаивает на том, что он называет “формальные законы”, “абсолютная абстракция”, и мне это понятно. Потому что я помню, как начинало это поколение — Додин, Гинкас, Яновская. У Додина в 74-м году вышел спектакль “Разбойники” в маленьком областном театре на ул. Рубинштейна (теперь это тот же Театр Европы). Там же Г. Яновская примерно в эти годы поставила “Вкус меда” Ш. Делани. Первое, что тогда еще бросалось в глаза в спектаклях тогдашних молодых, — это огромное количество каких-то физических приспособлений и предметов: лестниц, канатов, веревок, клеток, в общем, всего того, с чем актеру нужно было взаимодействовать, как-то это все обыгрывать. Как-то с этим существовать, а не просто участвовать в диалогах с другими актерами. По тогдашним, действительно советским меркам, все это тянуло на “формализм”. Так думал, например, печально известный в те времена критик Марк Любомудров, аналог московского ретрограда Юрия Зубкова, свято охранявшего мертвые идеологические заветы. “Формализм” и в 70-е годы был еще бранным словом, почти приговором, что шло от тех самых славных времен, когда за “формализм” в искусстве могли расстрелять и действительно расстреливали, как расстреляли Мейерхольда. Поэтому в этом притяжении формы молодой режиссурой 70-х годов, в этой потребности владения формой, в этом языке пространства, рисунка и мизансцен и был заключен их боевой пафос. Тогда это действительно было прорывом. За это стоило бороться.

Но сегодня так яростно защищать форму уже нет необходимости. Язык пространства, мизансцен, пластики, света, музыки, в общем, всех средств внешней сценической выразительности

¹ Интервью с Львом Додиним. Международная летняя театральная школа СТД, 2013 г. (Архив МДТ.)

² Там же.

освоен прочно и очень многими. Поколения режиссуры, идущие вслед за поколением Л. Додина, могут продемонстрировать чудеса того, что Додин называет “формальными законами”¹.

Сегодня поражает другое. То, что мы за отсутствием строгой терминологии и путаницы понятий все-таки называем “психологической школой”. Глаза актера, весь его внутренний аппарат, его живая энергетика на нас воздействуют неизмеримо сильнее, чем любые мизансцены, сколь бы изощренными и выразительными они ни были. Поэтому сегодня театр плохой и хороший, настоящий и ненастоящий Додин определяет иначе, он говорит, что “есть попытка искусства, а есть уверенная имитация. Вот здесь, мне кажется, и проходит разделительная черта. И весь ужас в том, что одно от другого очень непросто отличить, а сегодня время сплошной имитации”¹.

Додин учился у замечательного педагога Бориса Зона, увлекавшегося “системой” Станиславского и освоившего ее очень глубоко. Кроме того, Додин вместе с Аркадием Кацманом, известным ленинградским педагогом, работал на курсе Г. Товстоногова и подкрепил свои профессиональные умения еще и его школой. Так что Додин с самого начала был подкован в профессии очень основательно. Пройдя через все университеты, он как будто усвоил главное — сила театрального высказывания прежде всего в актере. Внешняя сторона спектаклей, включающая сценографию и мизансцены, у Додина всегда интересна и точна, но, повторяю, не она поражает. Хотя действительно, при всей своей любви к правде актерского переживания Додин никогда не занимался театром аморфной формы. Режиссер владеет метафорическим языком, мыслит образами, тяготеет к обобщенным построениям. Его спектакли удивительно пластичны и красивы в своей графике, рисунке и мизансценах.

Да, Додин — представитель той школы, которая заключена не в имитации чувства, а в его подлинном проживании. Как Анатолий Эфрос, Георгий Товстоногов, как лучшие режиссеры “золотого века”, театра 60—80-х годов, он развивает именно эту традицию. Поэтому он воспитывает своих актеров, преданных ему безраздельно, именно в таких понятиях.

Лев Додин занимается театром человека. Он не аристократ в искусстве. Он демократичен и очень ценит простое человеческое “я”. Его актеры в игре идут от себя и при этом настолько погружаются в глубину образов, что поражаешься этому как будто давно забытому искусству.

У Додина и на гастролях, и дома всегда аншлаги, в его маленький театр на улице Рубинштейна не попасть, билеты на премьеры стоят невероятно дорого. Зритель, видно, истосковался по полноценным человеческим переживаниям, по человечности вообще. Среди агрессивной “желтой”

режиссуры Додин с его традиционализмом, глубиной, обстоятельностью выглядит фигурой полноценной и в хорошем смысле нормальной на фоне аномалий некоторых театральных экспериментов.

Додин в театре решает вопросы личного плана, вопросы смысла жизни, познания себя, в чем не раз признавался в своих интервью. И о чем бы он ни говорил, какой бы эпохи ни касался, он прежде всего касается вопросов познания внутреннего “я” человека, противоречивого и вовсе не однозначного.

Страсть к познанию — очень благородная страсть и свойственна далеко не всем. Она ведет по дороге, конец которой не виден и неизвестно, что там, за поворотом. А там могут быть рывины и ухабы, могут попасться ямы, в которые можно упасть. Но там могут обнаружиться и невероятные пространства, полные новых, еще неизведанных земель. Познание — это страсть идеалистов и романтиков, которым интересен процесс освоения нового и которые руководствуются своими возвышенными целями.

Додин против того, чтобы артисты подчиняли свою жизнь посторонним вещам — кино, сериалам. Не потому что это отнимает их время, а потому что это их меняет человечески. Они становятся другими людьми и уже не способны отдавать себя творчеству.

Вообще модель театра-дома, которую воссоздает Додин, тоже традиционная по своей природе. В ней есть что-то от дореволюционной студийности Художественного театра, который уходил от производственной гонки и погружался в исследование и эксперимент, от шестидесятнических компаний, в которых все строилось на единстве взглядов и принципов, профессиональных и человеческих. Может в этом “доме” есть и чисто советский феномен коммуналки, где все не то чтобы равны, но уравниены. И в лучших своих выражениях эта уравниенность скрепляла человеческую общность. Театр — дом, конечно, форма идеалистическая, она далека от западной деловитости и стремления к успеху. Театр — дом создается не ради успеха, не ради медийной популярности, что сейчас все больше и больше завоевывает свое право на жизнь, а ради разговора по душам в тесной комнате, утопающей в сигаретном дыму. Ради человеческого самораскрытия, глубокого душевного обнажения. Самообнажение, очевидно, страшно, но когда компания сбита, собрана, то это становится нормой. Во всяком случае, здесь преодолевается отчуждение и одиночество современного человека и приобретает братское товарищеское отношение к общему делу.

В театре-доме есть понимание того, что общность маленькой компании важнее внешнего мира. Но тесная спаянность компании позволяет

¹ Там же.

улавливать сигналы из “большой” жизни, держать с ней невидимую, но осязаемую связь.

“В национальных российских условиях, вероятно, лишь Театр-дом позволяет создать спектакль — продукт большой культуры, а не просто что-то дорогостоящее. Только труппа, выращенная с установкой на духовное единство ансамбля, способна мыслить в категориях жизни и времени. Лишь с такой труппой можно мало-помалу творить некий духовный контекст, из которого рождается “одухотворенное целое”, — писал соратник Л. Додина В. Галендеев.

Стремительно прививаемая нам американизация и европеизация, которая у нас получается в опошленном неорганичном виде, конечно, проигрывает рядом с таким вот театром, порождающим ансамблевость игры, что в Европе и Америке сегодня уже недостижимо. Справедливости ради следует сказать, что это едва ли удастся и у нас. Просто Додин, очевидно, последний из могикан, преданный лучшей из традиций нашего театра. Вся наша подражательная и потому неорганичная, лишенная культуры медиа-индустрия, вся эта музыка и фейерверк жизненного удовольствия меркнут рядом с этой чуть старомодной компанией, в которой взрослых по сути людей лидер Лев Абрамович Додин ограждает от соблазнов внешнего мира.

Но не стоит и преувеличивать достоинство такой формы театра. Во-первых, потому что такой театр — штучный товар, и в наше время получается только у отдельных особенно одаренных лидеров. Во-вторых, потому что Лев Додин — не толстолицый Леопольд Сулержицкий, умевший во всем видеть и ценить только любовь и в период Первой мировой войны создавший студийное братство — оазис, противостоящий грубости и злу окружающей реальности. Токи реального и вовсе не идиллического мира все же проникают внутрь додинского сообщества. Одни актеры соблазняются успехами наших отечественных звезд и рвутся в столицу. Другие, менее востребованные, страдают от незанятости, простоев. Театр есть театр, и в нем распоряжается режиссер. Актеры всегда в подчиненном положении и часто страдают. А иногда в публичных интервью называют Додина “деспотом”², при этом отдавая дань его таланту.

“Я очень боюсь театра, в котором занимаются постановкой так: вот такого-то будет премьера, а вот такого-то числа начнутся новые репетиции и т.д. — то, чем гордятся многие театры, особенно на Западе, а теперь и у нас — как с конвейера сходит то, что положено. Я не верю в театральный конвейер, мне кажется, все гораздо сложнее, путаннее. И это нормально, потому что это — живая

жизнь”³, — говорит Додин.

Не веря в театральный конвейер, Додин устанавливает совершенно особую систему репетиций, подготовки спектакля. В театре Додина, по крайней мере до недавнего времени, не вывешивается на доску распределение ролей. Актеры пробуют разные роли и часто подолгу репетируют какую-то одну. Потом на эту же роль приходит другой исполнитель. Так все перемешивается. Ансамбль проникается духом и смыслом и построением целого произведения. Это дает другой взгляд, другую перспективу. Владеть чувством целого для каждого исполнителя, с одной стороны, большая роскошь. С другой — обновленная психология творчества. Так вырабатывается другая ответственность, преодолевается актерский индивидуализм. Так рождается “прекрасное безумие каждого дня... Возможность самовыражения. Моменты, когда чувствуешь, что весь зал замирает, потому что ты как-то так сыграл, так посмотрел... Когда все сходится, когда включается твоя актерская интуиция...”⁴ — говорит Петр Семак.

Интересно, что эта необычная методика репетиций исходит из того, что у Додина нет первоначального строго замысла, как у многих других режиссеров. Додин содержание будущего спектакля нащупывает в процессе. Идя с закрытыми глазами, двигаясь интуитивно. Поэтому замысел будущего спектакля у Додина и его актеров возникает “в родовых муках”, проистекает из глубины, из нутра художников. Поэтому спектакли Додина, так основательно пропаханные, живут даже не годами, а десятилетиями, как “Братья и сестры”, “Бесы”...

Роскошь додинских репетиций, развивающихся вглубь и вширь, предоставляет режиссеру репертуарный театр, который пока еще худо-бедно финансируется государством. Додин может не думать о коммерческой составляющей творчества. Но рано или поздно у нас прочно утвердятся коммерческая форма театра, создаваемая по принципу антрепризы и того конвейера, который Додин так не любит, когда актеры будут приглашаться на краткосрочные договоры, а часто просто на роль. И мы вернемся в те времена, которые были до рождения МХТ, создавшего репертуарный театр, ансамблевость, эстетику переживания.

Так что и с этой точки зрения театр-дом Льва Додина — одно из счастливых образований уходящей культуры. С его исчезновением последующие поколения, несомненно, потеряют уникальные завоевания русской сцены XX столетия и займутся архивными изысканиями, чем-то вроде археологических раскопок, чтобы узнать, как это было.

Додина всегда интересовали глобальные темы,

¹ Галендеев В. Школа и метод Льва Додина. СПб., 2004. С. 17—18.

² Петр Семак. Этой профессии нужно служить, как самурай служит своему господину. Интервью Е. Гороховской // Петербургский театральный журнал. 2006. №1 (43). С.26.

³ Лев Додин. Вырванные мысли // http://teatre.com.ua/modern/lev_dodyn_vyrvannyye_mysly/

⁴ Петр Семак. Указ. соч. С. 24.

трагические этапы истории страны, судьбы людей, брошенных в горнило истории, ставших ее заложниками и жертвами. Тема революции как исходного события советской трагедии звучала еще в “Доме”. Затем была тема Отечественной войны, тыла с его непосильными трудовыми и выжиманием всех жизненных соков из деревенских женщин, превращенных в рабочую скотину (“Братья и сестры”). Потом уже в 90-е годы Додин как бы подвел итог своим исследованиям тоталитаризма и его влияния на человеческую жизнь. Собственно эта тема — тоталитаризм — и является центральной в советском цикле спектаклей Додина. В “Бесах” Достоевского режиссер анализировал исторические и духовные истоки этой “русской идеи”, впоследствии приведшей к революции, идеей, которая в свою очередь и породила тоталитаризм.

“Бесы”, поставленные более двадцати лет назад, и сегодня одно из лучших произведений Додина и его актеров.

Лев Додин в интервью рассказывал, что они репетировали этот спектакль три года, занимаясь ничем иным, как самопознанием. “Наш театр три года болен Достоевским, этим вечным задавальщиком вопросов, на которые нет ответа. И если нам даже ничего никому не удастся сказать, мы не в обиде. Три года мы отравлялись и утешались самопознанием”, — говорил режиссер. До такой откровенности и глубины погрузиться в самих себя, чтобы обнаружить беса, могут далеко не все современные актеры. Для этого нужны какие-то особенные мотивировки. Чтобы заниматься исследованием и анализом самих себя, идти до самого дна, и найти там на дне беса, нужно, как это ни парадоксально, нравственное чувство. Это нравственное чувство и двигало режиссером Додиным и его актерами.

Режиссер при этом не выглядит скучным моралистом. Он скорее выглядит трезвым аналитиком, исследующим симптомы и причины болезни. Эта болезнь неизлечимая, и режиссерский диагноз поставлен очень точно.

Болезнь, течение которой прослеживается в спектакле, для России носит перманентный характер. Ее зарождение обнаружил Достоевский. Ее проявления можем обнаружить и мы в наше время.

Лев Додин не христианский подвижник, но, берясь за Достоевского, он не мог не заговорить о Боге. Ведь, по мысли Достоевского, “если Бога нет, то все позволено”. Для Додина как для современного режиссера с демократическими убеждениями Богом является некий нравственный закон еще бывшего советского интеллигента, разделяющего этические принципы человеколюбия и гуманизма. Другое дело, что эти принципы уже в последующих поколениях стираются, в 90-х годах наступает эпоха нравственного релятивизма. Это нашло свое отражение и в режиссерах (и художниках вообще), они утратили безусловность

нравственного императива. Но поколение Льва Додина еще придерживается его. И “Бесы” для Додина — книга пророческая, книга предупреждающая. Додин услышал пророческий голос русского классика и поставил спектакль, который идет семь часов и держит зрителя в своем магнитном поле очень цепко. Современная сценическая версия “Бесов” — это уже не предупреждение, а констатация.

Здесь нет нервного, с трясущимися руками стиля игры Достоевского, который некогда царил не только на сцене, но и в кинематографе. У Додина не сказать чтобы Достоевский был сыгран спокойно. Он сыгран с огромным внутренним погружением и напряжением, которое, тем не менее, не рождает истерик. Все чувства и мысли героев проживаются актерами полно и до дна. Здесь не истерика, а страсть внутреннего переживания. Поэтому так полнокровна игра актеров.

В спектакле много блестяще сыгранных сцен. Удивляешься этим актерам, которые играют спектакль более двадцати лет и при этом не утратили свежести и остроты восприятия.

Поражает игра П. Семака — Ставрогина, особенно в сцене исповеди. Этот человек совершил страшное преступление, соблазнил девочку, еще ребенка, и хладнокровно дождался момента, когда она покончила с собой. Ставрогин, который как будто читает свою исповедь по бумажке перед священником, а на самом деле стоит на авансцене и ровным, почти монотонным голосом рассказывает все, как было. Он говорит о том, что внутри него сидит бес. И он, Ставрогин, это прекрасно осознает. Ставрогин — идеолог революционного кружка, но предпочитает действовать чужими руками. Он только подбрасывает идеи Верховенскому, человеку жестокому и лишенному интеллекта, но при этом способному на большие преступления.

Поражает и игра С. Курышева — Кириллова, особенно в последней сцене перед самоубийством. Кто этот Кириллов? Маньяк, как его называет Шатов, психически больной человек? Или просто носитель некоей идеи, суть которой в том, что если Бога нет, значит, человек становится Богом? И высшее проявление его самости и волеизъявления — самоубийство? Кем бы ни был Кириллов, в любом случае его идея есть результат работы крайне возбужденного сознания. А сам он порядочный, добрый человек, и его порядочностью и его возбужденным сознанием пользуется Верховенский в своих низких и преступных целях, заставляя Кириллова перед смертью написать признание в убийстве Шатова. В этот момент, когда Кириллов в почти сомнамбулическом состоянии, одержимый своими фантастическими мыслями, переживая крайний восторг и эмоциональный подъем, пишет это чудовищное письмо, покрывающее настоящего убийцу, он выглядит недопустимо, преступно наивным и слепым. И возникает очень живой, емкий порт-

рет чисто русского типа — безумца с идеалистическими устремлениями и абсолютной детскостью души.

Верховенский Олега Дмитриева — интриган, преступник, циник и бесстыдник. Как можно проникнуть внутрь его существа и при этом избегнуть сатирических красок? С какой легкостью и безответственностью он провоцирует убийства и убивает сам! Как у него просто вылетают лживые и неправдоподобные обвинения в чей-либо адрес! До какой степени он открыт в своем цинизме!

Сцена Шатова (Сергей Власов) и его жены (Наталья Фоменко) тоже сыграна великолепно. И хотя в спектакле нет никаких внешних примет истории, актерам удается создать исторически точные образы. Он — русский разночинец из крепостных и она, его жена, похожа на первых русских женщин эмансипе, читающих прокламации Герцена и Бакунина, разговаривает, не особенно выбирая слова, не сдерживая гнева, ведет себя резко и властно. А Шатов, от которого она ушла три года назад, как никогда счастлив. Помогает ей согреться, угощает чаем, который одалживает у Кириллова, приглашает акушерку, в общем, делает все, чтобы помочь ей и поддержать в эти трудные часы и минуты. Сам находится на вершине блаженства, готов все простить и забыть, стать отцом чужому ребенку и начать новую полноценную жизнь, которой ему так не хватало. И его невероятное счастье, и состояние подъема воспринимаются с особенным шемющим чувством, потому что мы знаем, что через несколько часов он будет убит.

Есть еще два важных героя в этом спектакле — это брат и сестра Лебядкины. Марья Тимофеевна (Т. Шестакова) и Иван Тимофеевич (И. Иванов) — из породы странных людей. Она юродивая и блаженная. Он тоже по-своему юродивый, но при этом нечист на руку, подловат.

Она начинает спектакль, и ее взволнованные, из глубины души идущие речи, сбивчивые и маловразумительные, какие-то плавающие и настраивающие вас почему-то на возвышенный лад, становятся камертоном спектакля. Это некое закрытое сознание, оно и соприкасается и не соприкасается с окружающим. Она вроде бы находится в диалоге и вместе с тем остается вещью в себе. Вроде бы участвует в общем скандале в доме матери Ставрогина (Галина Филимонова), посылает какие-то реплики, на что-то реагирует, но одновременно с этим находится в каком-то своем пространстве. Она, конечно, праведница и в этом смысле выше всех остальных. Блаженные на Руси всегда почитались как святые. Но она же и жертва с ее выпренностью, напыщенным и жалким благородством.

Ее брат капитан Лебядкин, несмотря на низкие качества души, обладает почти сатанинской гордостью. Тип, созданный Достоевским, виртуозно сыгран актером. Как он, имитируя вдохно-

вание, читает свои бездарные стихи, как искусно унижается, как держит всеобщее внимание, будучи ничтожеством и шутком. Во всем этом он черпает ему одному понятное удовольствие и наслаждение.

А сцены с “нашими”! Почти сатирические изображения группы людей, объединенных “общей идеей”. Вот против этой “общей идеи” и подобных ей других “общих идей” и возражает своим спектаклем Лев Додин. На такого рода идея и строились все фашиствующие тоталитарные режимы, и история XX века, в том числе и нашей страны, это блестяще продемонстрировала.

Спектакль, который игрался на гастролях в Москве и которому уже более двадцати лет, действительно поражает игрой актеров, ансамблевостью, удивительной творческой дисциплиной. Здесь нет премьеров, никаких попыток самодемонстрации, которые мы, к сожалению, наблюдаем сегодня у многих звезд. Здесь актер занят не собой, а ролью, действием. Поэтому работает очень точно. Мне кажется, Додин очень боится признаков премьерства в своих актерах, этой очень распространенной современной болезни. Возможно, режиссер проявляет беспощадность в своем стремлении к совершенству. Но результат покоряет. Мы видим хорошо натренированную труппу, у которой серьезное отношение к профессии выработывалось годами и закладывалось очень глубоко.

“Жизнь и судьба” В. Гроссмана — тоже спектакль 90-х годов. Снова в центре внимания тоталитаризм. Режиссер, анализируя природу советского тоталитарного строя, сближает его с немецким фашизмом. И конечная мысль напрашивается сама собой: обе системы, уничтожившие человека, организованные культом вождя, агрессивные по своей сути и безжалостные — системы нового социально-политического феномена XX столетия, фашизма. Это приговор советской истории, окончательный отказ от ее мифологии и самооправдания, от ее ложных идеалов, от сложно организованной машины подавления личности, которая работает и в самом низу, и в самом верху, и включает и домоуправление, и кабинет в Кремле, в котором заседает хозяин покоренной страны Сталин.

Середину сцены разделяет волейбольная сетка (художник А. Порай-Кошиц). Тут же в едином пространстве и времени разворачиваются и эпизоды жизни в квартире физика Штрума, и военный штаб накануне Сталинградской битвы, и лагерь советских эзков, и немецкий концлагерь. Это объединенное время-пространство — образ неразделенного мира, мира, в котором и советский лагерь, и немецкий абсолютно подобны и зеркально отражают друг друга. Мира, в котором под разными политическими марками и ярлыками страдает одна и та же обнаженная человеческая сущность. Поэтому оркестр обнаженных узников в финале спектакля, исполняющих на ду-

ховых инструментах знаменитую серенаду Шуберта “Песнь моя летит с мольбою”, — ее до этого исполняли советские эзки — как бы подытоживает разговор о человеческой трагедии в условиях тоталитарного режима России и Германии.

Обнаженные люди — это тоже метафора. Метафора человеческой незащищенности, уязвимости, хрупкости. Человека очень легко уничтожить, лишить жизни, свободы. Об этом спектакль.

Основная мысль спектакля — о том, как советская система ломает личность талантливого физика, чьи разработки нужны Советскому Союзу не в одних научных, а прежде всего в политических целях. Штрум был обласкан Сталиным, возвращен к работе, которой его было уже лишены умевшие бдительно сатрапы системы. Но за полученные блага, за коньяк из распределителя НКВД, за то, что он получил свободу, он должен был расплатиться.

И вот долгий эпизод, построенный режиссером, который заканчивается тем, что Штрум ставит свою подпись под письмом, являющимся, по сути, политическим приговором. Он ставит подпись, потому что другого выхода у него нет. Он, должно быть, перебирал в уме обстоятельства своей жизни. Жена, дочь, работа... важные открытия, которые он сделал и еще сможет сделать. Он думал и соотносил. Нет, у него нет другого выхода. Он ставил подпись. Он компрометировал свое имя, вычеркивал его из списка порядочных людей. Он становился жертвой системы, жестокой, бесчеловечной системы своего государства.

Предательство — это всегда серьезный проступок, преступление против нравственности. Додин и осуждает и не осуждает своего героя. Он изображает его именно как жертву. Таковую же жертву, как и те политические заключенные в советском и немецком концлагерях, которые маршируют под музыку Шуберта. Жертвы в этом спектакле уравниваются уже одним тем обстоятельством, что все они лишены свободы волеизъявления. Сопrotивляться фашизму очень трудно. Нужно особое мужество. Но у тех, кто уже посажен в железную клетку, мужества уже нет.

Весь спектакль идет как будто в сопровождении одной грустной и пронзительной мелодии. Эта мелодия — те письма, которые читает вслух мать Штрума (Т. Шестакова), живущая далеко от него, в одном из российских городов, и загнанная немцами, оккупировавшими этот город, в еврейское гетто. Немцы собираются всех евреев уничтожить. Поэтому письма матери — это ее последние письма, написанные перед смертью. В них боль, но нет отчаяния. Мать произносит слова любви, обращенные к сыну, она хочет, чтобы после ее смерти эта ее любовь осталась с ним, укрепляла его в тяжелые минуты, питала его чувства и волю. Она не знает ни об успехах сына в науке, ни о его трагическом положении. Так же как и он не знает о ее трагической участи. Голос мате-

ри, высокий, исполненный переживаний, идущих из самой глубины ее существа, эмоционально поднимает спектакль. В этом голосе слышится не только боль, но и человеческое достоинство, то достоинство, которое становится единственным орудием против насилия.

Продолжая свои чеховские постановки, Додин обратился к “Трем сестрам”. Когда смотришь спектакль, то создается впечатление, что Додин поднял своих героев над историей, над конкретностью времени, эпохи. Он показал экзистенциальную драму, которая заключается в том, что человек мучительно пытается узнать смысл своего существования, найти ответ на вопрос о том, почему он страдает, но не находит. Его вопросы остаются без ответа. А фраза Чебутыкина (А. Завьялов) о том, что, может быть, нам только кажется, что мы существуем, повторяется в спектакле дважды и звучит обобщенно. Эту фразу можно отнести ко всем героям. Потому что их существование лишено какой-либо опоры, почвы. Словно они парят в темном пространстве холодного космоса. И их существование действительно только иллюзия существования. Ибо оно лишено опоры, почвы, цели и смысла. Додин в этом спектакле занял крайнюю позицию.

От акта к акту нарастает трагедия, уходят надежды, рушатся иллюзии. Но кто виноват в этой трагедии? В этом спектакле виноватых нет. Это ни в коем случае не Наташа с ее расчетливостью и практицизмом. Это не наступление пошлости на жизнь одухотворенных сестер, как считали в 60—70-е годы. Это трагедия как выражение состояния мира, мира в большом измерении, значительно превосходящем масштаб какого-то отдельного государства. Это трагедия человеческого существования как такового, человеческой экзистенции, некая изначальная данность, сокрытая в самом истоке бытия. Тут нет Бога и нет высшего смысла. Как нет первопричины — с чего все началось? Поэтому не будет и финального ответа — чем все кончится?

На сцене — стена деревянного двухэтажного дома с прорезанными окнами (художник А. Боровский). Сквозь эти окна в первом акте виден стол с накрытой белой скатертью — это именины Ирины, и кажется, что в жизни трех сестер все еще может состояться. Хотя отдельные реплики, странные звуки, внезапные паузы создают какой-то тревожный фон.

Потом стена дома приближается к зрителю. Теперь в доме темные окна, за ними — пустота. Уже в финале первого акта на авансцене лежит Ирина и хриплым голосом стонет: “В Москву, в Москву”.

Сестры — Ольга (И. Тычинина), Маша (Е. Калинина) и Ирина (Е. Боярская) — одержимы желанием переменить свою участь. Вырваться из мучительного состояния, в котором пребывают почти с самого начала (пожалуй, только Ирина в своем белом платье вначале еще питает какие-то

иллюзии на перемены), но их голоса становятся все глуше, звуки, произносимые ими, — все резче. Маша еще в сцене именин кружится и кружится в своем марионеточном танце, словно подхваченная каким-то вихрем. Присутствующие на именинах гости пытаются танцевать плавный красивый вальс, но в движениях и во всей атмосфере нет гармонии и покоя. Этот вальс тоже напоминает марионеточный танец: словно рок неслышно и невидимо стоит за спинами танцующих.

Сильная сцена перед дуэлью. Тузенбах С. Курышева знает, что идет умирать. И его слова о том, что он как мертвое засохшее дерево будет каким-то образом участвовать в жизни, полны трагизма. Человек перед лицом смерти — это тоже экзистенциальная тема. Режиссер изымает героев из конкретных житейских обстоятельств, это спектакль какой-то безытный, словно все происходит в некоем спрессованном, плотном пространстве и времени, лишенном примет обыденной жизни. Актеры как будто поднимаются над сюжетом и житейскими коллизиями, во всяком случае, их игра не столь подробна и обстоятельна в житейском смысле. Чувства и переживания усугублены. Это кривая подъемов и спадов, надежды и отчаяния, иллюзий и крушений. От всего спектакля остается впечатление какого-то хриплого, срывающегося, резкого — все ниже и ниже — стона. И еще ощущение глухой тотальной неизвестности — зачем все это, все страдания, и в чем смысл и существует ли он? Это чувство непонимания, этот вопрос из самой глубины человеческого существа — зачем? — пожалуй, самое сильное переживание спектакля.

А реплики Ирины о том, что она будет работать, несмотря ни на что работать и так мужественно сносить страдания, не звучат убедительно. Ситуация, созданная режиссером в этом спектакле, не может решиться с помощью мужества, стойкости и каких-то иных человеческих усилий. Эта ситуация может закончиться только последним и окончательным срывом в пустоту и гулким эхом от падения человеческого тела в бездну. “Если бы знать, — повторяют сестры, — если бы знать...” Но мы не знаем, откуда все и как протекает наша жизнь, есть ли в ней смысл, есть ли какой-то высший смысл в страданиях? Л. Додин в “Трех сестрах” сильно усугубляет чеховский драматизм, прессует чувства героев, изымает их из житейского времени и тем самым обобщает масштаб трагедии.

Додин никогда не был публицистом, но был режиссером, очень зорко озирающим мир в его прошлом и настоящем, в его закономерностях, трагедиях, роковых ошибках и ведущих идеях. Это началось еще с абрамовской эпопеи и сохранилось до сегодняшнего дня.

Разговор о том, как устроен человек и общество, продолжен Додиным в последней премьере “Доктор Стокман” Г. Ибсена. Пьесу Додин серь-

езно переработал, оголив ее основной конфликт, развернув фронтально и в прямом (художник А. Боровский), и в переносном смысле. Пьеса играет в вытянутом вдоль рампы пространстве гостиной в доме доктора Стокмана, в которой царит не домашняя обстановка, а скорее обстановка зала заседаний. Гостиная задрапирована полупрозрачной занавеской, и когда ее закрывают, действие переносится на авансцену. Собственно, для этого открыто публицистического приема и затеян весь спектакль. Додину в данном случае важнее высказать принципиальные для себя тезисы, упустив и выпрямив все возможные нюансы психологии и отношений. Ради главного, того, что содержится в двух монологах доктора Стокмана — Сергея Курышева.

Конфликт, как уже было сказано, оголен и преподнесен почти в лоб, чтобы сильнее прозвучал пафос речей Стокмана, который так важен режиссеру. Стокман, его жена и дочь, являющиеся его сторонниками в конфликте с городскими властями, одеты в вязаные домашние вещи. Тут словно подчеркивается частный, приватный характер Стокмана и его семьи. Его противники, представители городского начальства, прессы и прочие, одеты в подчеркнуто официальные черные строгие костюмы.

Ситуация, обсуждаемая в пьесе и спектакле, касается зараженной грязью и бактериями воды в лечебнице, составляющей главный источник доходов города. Стокман как честный человек не может обойти этот факт молчанием, он собирается выступить на эту тему в городской газете. И если поначалу с ним некоторые из представителей города выражают согласие, то постепенно, поняв, что обнаружение дефекта лечебницы попросту приведет город и всех его граждан, которые так или иначе имеют доходы от этой лечебницы, к нищете, выступают против него. В результате происходит сговор городских заправил, прессы и прочих официальных учреждений, а Стокман оказывается в одиночестве. Но это не останавливает его в своем решении объявить правду. И вот тут-то и звучат столь важные для театра тезисы. Первый из них формулируется следующим образом: “Истина не у большинства, а у меньшинства”. Стокман обвиняет городскую верхушку в том, что она сплотилась в сообщество, основанное на нравственных компромиссах и взаимных корыстных интересах. Возникновение такого рода сообществ — общий закон жизни: в любой стране, при любом политическом режиме всегда выделяется некое сообщество, которое служит своим личным амбициям и интересам. Такого рода сообщества очень сильны, ибо действуют согласованно и в сговоре.

Стокман выдвигает следующий важный тезис. Дело не только в том, что истина, как правило, находится у меньшинства. Но и меньшинство, а точнее одинокий человек, имеющий нравственную позицию, сильнее сообщества. Провозгла-

шая нравственное и моральное превосходство одиночек, Стокман заявляет свой глобальный протест против мира корысти и выгоды.

Философия доктора Стокмана — закономерный итог многолетних размышлений Льва Додина о человеке и обществе, ходе истории, общественных заблуждениях и болезнях. Мораль индивидуалиста Ибсена Додину пригодилась как никогда. Ведь и К. Станиславский, который некогда играл роль доктора Стокмана и которому посвящен этот спектакль, тоже был индивидуалистом, борцом-одиночкой в трагическую эпоху, ее смывает волна русской революции, хотя революцию Станиславский, как известно, не принял именно в силу своего неизлечимого индивидуализма.

Здесь тоже есть тема внутренней вины личности, а точнее “внутреннего рабства”. Именно оно заставляет людей сплотиться в прочные сообщества, которые снимают степень ответственности отдельного человека.

Стокман Курышева, стоя на авансцене, проносит свой пламенный монолог о том, что вся общественная атмосфера страны отравлена и полна миазмов. Это, конечно, прямой публицистический выпад. Стокман как будто обращается к современному нам обществу. Но вот что любопытно. Если в ту эпоху, когда была написана эта пьеса, то есть на рубеже XIX—XX веков, процессы сговора государственных органов, средств массовой информации и бизнеса во имя упрочения своего положения и получения прибыли только начинались, то сегодня, в эпоху глобализации, они приняли уже планетарный масштаб. В 1905 году, когда на гастролях в Петербурге роль доктора Стокмана играл Станиславский, он вызвал неожиданную для себя реакцию зала — студенческая молодежь восприняла призывы Стокмана к честности как протест против современного общества и вышла на демонстрацию. Сегодня пламень доктора Стокмана не заражает, какая-то часть публики уходит из зала. Общественный пафос и темперамент сегодня не разделяется всеми слоями общества. Позиция частного человека, каковым и является доктор Стокман, сегодня чаще проявляется в уходе, в погружении в закрытое пространство своей частной жизни.

Пафосу защиты частной жизни посвящен другой спектакль Додина, “Коварство и любовь” — тоже одна из последних работ театра, удивительно совершенный и тонкий спектакль, выстроенный грациозно и красиво. Это спектакль в защиту чувств частного человека, который может стать жертвой политической интриги. Превосходны роли И. Иванова (президент фон Вальтер), Д. Козловского (Фердинанд), Е. Боярской (Луиза), К. Раппопорт (леди Мильфорд). Две женщины, леди Мильфорд и Луиза, являются антиподами.

Одна красива, умна, обольстительна и коварна. Ей дан особый вычурный пластический рисунок — танец, который она постоянно танцует, завораживая и покоряя всех вокруг. Другая — простушка, наивная девушка, искренно любящая своего Фердинанда. А он такой же неиспорченный юноша, как и она. Фердинанд стойко сопротивляется отцу, блестящему царедворцу, умному, циничному человеку, который хочет женить сына на леди Мильфорд в политических целях. Финал трагический, любовники погибают, выпив яд. И их тела так и остаются лежать на столах в роскошном зале, где готовится блестящий придворный прием. Слуги молча расстилают белые скатерти, вносят подсвечники со свечами. Это внешняя парадная сторона официальной политической жизни, губящей простое человеческое чувство.

Если “Бесы” это спектакль-эпоха, то “Коварство и любовь” — красивая шкатулка, выполненная мастером с присущим ему профессиональным совершенством и вкусом. Впрочем, точность и ясность актерских образов, как всегда в театре Додина, делает спектакль очень значительным явлением. При этом надо учесть, что в “Коварстве и любви” центральные роли в основном (кроме И. Иванова) исполняются актерами молодого поколения. К. Раппопорт, Е. Боярская и Д. Козловский — из поколения нынешних сериальных и кинематографических звезд. Они и придают спектаклю несколько иной дух, чем классические додинские исполнители. У них больше чисто внешней красоты и выразительности, “звездного” дыхания, более свободного и легкого. Это несколько меняет привычный стиль спектаклей Додина, на который не могло не оказать влияние изменившееся время.

Театр Льва Додина — удивительно целостное явление. В нем все увязывается одно с другим, одно из другого вытекает. Важные для режиссера темы развиваются на протяжении целого ряда лет. И все вместе складывается в единое произведение, построенное на внутренних связях и скрепленное общим мировоззрением и философией. Додин вовсе не лирик с исповедническим началом в творчестве, как некоторые его собратья по поколению. Он предпочитает заниматься не столько собой, сколько другими, жизнью в ее историческом, общественном, политическом аспектах, беспощадным анализом тоталитарных режимов. А также человеком с его внутренним миром, душевными противоречиями, вопросами к себе и жизни. Додин во многом традиционалист и наследует традиционные ценности. Он отгораживает себя и своих актеров от соблазнов эпохи потребления и хочет удержать хрупкое творческое и человеческое содружество от разрушения. Это, пожалуй, его главная забота как режиссера и руководителя театра.

Проблема

Евгений Соколинский Песни без слов

Полемические заметки

Еще ребенком он считал загадочным, что слова имеют действие: куда-то ведут или останавливают, вызывают смех и слезы — и до сих пор это производило на него впечатление. Как они это делают? Разве это не магия?
П. Мерсье, “Ночной поезд на Лиссабон”

В антинормии “слово печатное” и “слово непечатное” большой интерес вызывает вторая часть. Средства массовой информации вместе с актерами и режиссерами бурно дискутируют о правомочности мата на сцене академического БДТ им. Г.А. Товстоногова (относительно академической Александринки вопрос, видимо, решен положительно). Спор бессмысленный, поскольку проблема на самом-то деле в почти полном исчезновении и обесмысливании сценического слова.

Подозрительное и пренебрежительное отношение к слову не в XX и XXI веке родилось. Еще принц Гамлет говорил о пустоте слов. Что не мешало Шекспиру именно словами выражать свои мысли и чувства. Заглянув еще далее в глубь веков, вспомним софистов, доказавших, что слово можно повернуть как угодно. Про каменный век ничего не знаю.

В наши дни безразличие к слову утратило смысл идеологического протеста (нас обманывают!), философского обоснования (слова не выражают мысль). Кому-то слово мешает, для кого-то оно — сор, из которого вовсе не рождаются стихи. По крайней мере, не через слово режиссер выражает свое мировоззрение, художественное кредо. Разумеется, мы говорим о театре, а в театре режиссер всему голова. Вопреки мнению современных “прогрессивных” режиссеров, не думаю, что антивербальность в природе режиссерского искусства. Если считать, что настоящая постановочная режиссура началась с Мейерхольда, он своей практикой такое мнение опровергает. Даже в циркизированной “Смерти Тарелкина” (1922), как уверяют современники, “движение увеличивало смысловое значение и ритмическую упругость слова” (А. Февральский), выявились “ритмы пьесы, едва ли не допускающие переложения их на музыку” (В. Ардов). Режиссерский сценарий при всей его оригинальности, структурной подвижности не отрывался от слова. Да, к

оригиналу в “Ревизоре”, “Горе уму” у Мейерхольда добавлялись стихи, романсы, но они были в стиле эпохи. Менялись акценты, иногда реплики передавались новым персонажам, как в “Свадьбе Кречинского”, но происходила переакцентировка — не выворачивание смысла наизнанку.

Теперь слова извлекаются из самых разных художественных и нехудожественных текстов без попытки образовать новую пьесу (как, например, у К. Богомолова в “Лире”, театр “Приют комедианта”). Реплики, монологи намеренно пробалтываются, абсурдируются. На место автора водружается безликий коллективный сочинитель. При этом применяются два метода. В недобрый час классик театральной педагогики придумал этюдный метод. Споры нет, этим методом работали и работают великие и весьма достойные режиссеры: Эфрос, Додин, Эренбург, Тростянецкий и многие другие. На репетициях студенты, актеры изъясняются своими словами, чтобы лучше влезть в шкуру персонажа. Потом эти домашние заготовки, сивый бред должен забыться, а исходный авторский текст встать на свое место. Так было раньше. Станиславскому и в голову не приходило, что на уровне домашних набросков можно остановиться. Теперь повсеместно застывают на уровне этюда. Спектаклей — репетиционных заготовок становится все больше. Нет надобности достигать цельности, сквозного действия, завершенности. Напротив,

отсутствие цельности — знак времени с его липовым сознанием.

Опять же, ничто не ново под луной. Как известно, в 1940 года появилась пьеса “Город на заре”, сочиненная участниками Московской театральной студии. Однако зафиксировал и обработал ее профессиональный драматург Алексей Арбузов. Правда, его обвиняли в присвоении чужого труда, и пьеса у классика советской драматургии получилась довольно посредственная.

Сегодня этап профессионального оформления сценического текста как бы и не нужен. Достаточно картинок-калейдоскопа. Калейдоскопично большинство постановок классических пьес, точнее постановок “по мотивам”. Пьеса современная и вовсе не заслуживает внимания и уважения. Актеры сообща начинают сочинять свой текст поверх М. Дурненкова или В. Леванова. В данном случае не обсуждается вопрос, хорош ли первоисточник. Ведь его для чего-то взяли. Иногда актерский монолог бывает удачным (как, например, монологи С. Паршина или С. Сытника в спектакле А. Могучего “Изотов”), но уже в коллективном труде “Невский проспект” (также Александринский театр) текст беспомощный, безликий. Молодые режиссеры пытаются придать смысл рыхлому сценарию интонационным нажимом, бесконечными повторами фраз (лейтмотивы).

Третий вариант, когда мы возвращаемся к практике российской дореволюционной глубинки. Рольку учить было некогда и шпарили приблизительно, обогащая пьесу отсебятинами. Ну ладно оперетка. Там неизвестно кому текст принадлежит: первому либреттисту, десятому либреттисту. Да и оригинальное либретто посредственное. Но когда театр обращается к писателю, каждое слово которого не случайно, подобная анархия уже нестерпима. Нет никакой концепции в том, что “Голого короля” Е. Шварца (Антреприза им. А. Митрофанова) играют близко к тексту, добавляют собственные “актуальные”, лобовые остроты, чуждые природе Шварца. И это в театре, который постоянно заявляет о верности автору. Также импровизируют Уайльда, Островского, у которых что ни фраза — афоризм. “Так мы против цитатности боремся”, — возопят активные режиссеры. А что взамен? Какие мудрые мысли?

Наконец, четвертый вариант — “театр будущего”. Недавно в Петербурге состоялась демонстрация-читка начинающих авторов в постановке молодых режиссеров. “Это театр XXII века”, — гордо сообщили собравшим-

ся. “Как хорошо, что я до этого времени не доживу”, — воскликнула критик К. Можно называть “театр будущего” документальным театром, нетеатральным театром. Хотя это также противоестественно, как, скажем, безводная вода. В авангардной антидраме художественное слово заменяется бытовым. И здесь уже неважно, откуда взялось слово: от актеров-импровизаторов или агонизирующего автора. Не автора даже, а поставщика мотива. Нужно быть очень глубоким зрителем, чтобы получать удовольствие от таких “акций”, как “Злая девушка” Павла Пряжко — Дмитрия Волкострелова. Создатели комнатного представления испытывают наслаждение, каждый раз обманывая надежды зрителя на малейшее событие, тему, хотя бы мотив. Н. Таршис назвала спектакль “Из жизни инфузорий”. Возможно, у кого-то и есть особый, биологический склад ума, чтобы на это смотреть с интересом, но подавляющая часть публики скучает. При всем желании создателей подобного антитеатра изобразить реальную жизнь, бессмысленное сидение на стульях, диванах, пустой диалог не имеет к жизни никакого отношения. Реальная жизнь насквозь конфликтна, проблемна как в быту, так и на работе. Люди постоянно напряжены, раздражены, возмущены. Чего-то добиваются: будь то новая должность, новая шуба, справедливость, признание.

Завоздка не в критиках старшего поколения, которые, конечно, ничего не понимают. Впрочем, и они порой относятся к слову как к чему-то необязательному. Читаю, как один умный, уважаемый критик характеризует коллегу: “Тут не в словах дело, — пишет он, — а в том, что живое дыхание слышится сквозь слова...” Но “живое дыхание” не изобразишь иначе как словами. И в судорожной речи героев Достоевского все то же изображение волнения через слова.

Режиссер расходится не с драматургом, но со зрителем, он в массе своей воспринимает спектакль на вербальном уровне и ждет, прежде всего, “историю”, простую или сложную. Всегда существовали театры-лаборатории, однако тот же Мейерхольд понимал: лаборатория и большая сцена не могут совпадать. Даже театр для 20 зрителей должен искать новый язык *театра*. А когда лаборатория ищет, как бы сделать поскучнее зрелище-слушалище, то перспективы у такого театра нет. Раньше нужно было добиваться большей органики с помощью малой сцены. Сейчас это уже не задача для драмы.

Не имея подлинной цели, театр старается избавиться от слов, которые даже в абсурдиз-

ме обнаруживают свою логику, смысл, тему. Самый честный, невербальный театр — пантомима или, точнее, бессловесное действие. Самый замечательный, и может быть единственно замечательный, спектакль этого типа “Долгая жизнь” А. Херманиса. Конечно, перед нами не пантомима, но это цельный спектакль со своей четкой композицией. Он завершен. Кстати, продолжение “Долгой жизни” получилось уже вымученным. Большинство же подобного рода представлений аморфны, не имея опоры в тексте.

Театровед Н.В. Песочинский выдвинул идею: “На смену фабульному спектаклю приходит спектакль-песня-танец”. В этом нет ничего нового. “Зримую песню” не Роман Смирнов сочинил. Понятие шоу существует многие десятилетия. Различие лишь в уровне профессионализма режиссеров, может быть, в степени агрессивности, но это все то же шоу, сочиненное “коллективным автором”. Актеры приносят домашние заготовки из песен, танцев, кино, и все это нанизывается на живую нитку. От добавления или изъятия какого-то танца или песни содержание не изменится. Главное — стиль, и то ускользающий.

Так как у театра нет желания что-то высказать (все уже сказано!), то остается только травестировать, снижать прошлые идеи, слова. Поэтому нынешний театр — большой театр комедии, пародии в широком смысле слова. Здесь опять-таки кроется противоречие со зрителем. Интеллигентный зритель уходит из театра, т. к. по привычке ждет от театра мысли. Образовавшуюся пустоту заполняет зритель, ждущий развлечения, и он готов посмеяться над пародиями, но простыми и недолгими. А театр предлагает сарказмы в достаточно сложной, прихотливой форме. К ней простодушный зритель не привык. Молодежный зритель готов к любому эпатажу, однако его не так уж и много — массовый молодежный зритель предпочитает другие развлечения. Публику на рядовых представлениях составляет случайный зритель. Случайный зритель идет на спектакль, толком не зная, что его ждет. Чаще он ориентируется на автора и название (и связанные с ними тексты), а театр его обманывает.

Безразличие к слову приводит, в том числе, и к однообразию афиши. Зачем искать новые пьесы, забытые названия классических произведений, когда можно вышивать узоры на всем известном. И зритель радостно делает стойку, когда посреди словесного или внесловесного сумбура вдруг слышит знакомую хрестоматийную строчку, конечно,

представленную в комическом контексте. Постепенно (по мере повышения цен на билеты, еще большему одомашниванию индустрии развлечений) число случайных зрителей сократится и надо будет строгать все новые премьеры, как в провинции. Мы рубим сук, на котором сидим.

Впрочем, нет резкой грани между человеком, сидящим в зале, и человеком, сидящим (ходящим) на сцене. “Мы все учились понемногу”. В школе на уроках литературы никто не объясняет ценность слова. От учеников требуют знания историко-литературных фактов, знания содержания произведений, в лучшем случае, некоторых литературоведческих терминов. Даже на филфаке в университете дело не доходит до изучения словесной ткани литературного произведения. Читается история литературы с биографиями писателей, идеями. Слово, конечно, изучают, но с лингвистической точки зрения.

Читая электронную книгу в метро, нет возможности и надобности смаковать удачно найденное слово, его окраску, оригинальность, словосочетание, ритм фразы. Перерабатывая (просматривая) тексты, мы выступаем в качестве плохих переводчиков с русского на русский. При этом даже смысл не улавливается — только нанизывание событий. Это, говорят, время виновато. Можно бы согласиться с Сергеем Юрским (и не только с ним), что “драматический театр умирает”. Но пока еще сотни театров функционируют и сотни тысяч смотрят на результаты их трудов.

Разумеется, речь не только и не столько о плохих дядях, которые не понимают ценность слова. В одной из своих статей об Анатоллии Васильеве Наталья Казьмина остроумно заметила, что режиссер в экспериментальном пушкинском спектакле “Дон Жуан, или Каменный гость” “изменил актерам со словом”. Действительно, он расчленил, ломал слово, переставлял ударение, пробовал на вкус. Понятно, Васильеву на слово не наплевать, однако ж он занимался лабораторными опытами.

Безразличие к слову достигло апогея в современной опере. С одной стороны, утвердилось мнение: оперу надо петь на языке оригинала, т. к. слово и музыка нерасторжимы. Казалось бы, налицо признак уважения к слову. Ничуть не бывало. Произносимые слова на итальянском, французском, даже субтитры на русском языке никак не сопрягаются с происходящим на сцене. Люди XX века автоматически произносят слова, выражения, им абсолютно чуждые по сценическому характеру, окружающей обстановке. Не могут героиню “Звез-

дних войн” называть царицей и обращаться к ней с велеречивыми романтическими словесами (скажем, в “Троянцах” “по мотивам” Г. Берлиоза в Мариинке).

Язык в наше космополитическое время тоже не имеет особого значения. После революции М. Зощенко показывал, как малокультурные люди осваивают новые слова, употребляют наряду с просторечием, вулгаризмами иностранные термины, слова “высокого штиля”, смысл которых не понимают. Сегодня интеллектуалы на сцене нарочито мешают мат с философскими терминами, создают волапюк из разных языковых пластов. При определенных художественных задачах это вполне допустимо. Так, веселым и живым был французский спектакль “Шоколадный Моцарт”, импровизируемый на нескольких языках. Но прием волапюка приобрел настолько массовый характер, что уже перестал быть занимательным. Это что-то вроде трюка, который виртуозно выполняет клоун Анвар Либабов, в диком темпе переходящий с финского на польский, с польского на английский и т. д. Опять же смысл здесь не предполагается. Просто смешно. Смешны все (иностранцы), кто “не мы”.

Разумеется, антивербальность — тенденция не всепоглощающая. Да, современный театр любит склеивать бессловесные этюды под музыку, но пока репертуар к этому не сводится. То тут, то там возникают спектакли (кстати, тоже молодежные), доказывающие, что традиционный театр дает десять очков вперед “театру будущего”. В масштабной эпопее “Тихий Дон” Г. Козлова есть и песни, и танцы, но опора все же на слово. “Призраки любви” (“Дама-невидимка”) Кальдерона, “Дубровский” Г. Тростянецкого¹ доказывают: можно соединить зрелищность, насыщенную пластичность и стихотворный, прозаический текст. Причем ритм слова удваивается или остранивается ритмом движения. В петербургском Пушкинском центре (Пушкинская школа) поставили “Недоросль” (реж. В. Портнов), не пытаясь перевести Фонвизина на современный разговорный язык. Оказалось, архаичное слово звучит выразительно, слушается с удовольствием. Лев Додин может решительно сократить пьесу Ибсена “Враг народа”, но сценический текст еще резче выражает идею драмы через слово.

Дело не в том, что режиссеры обижают классиков — классики остаются в книге (пусть и электронной). С пренебрежением к слову уменьшается смысловая насыщен-

ность спектакля. Его можно воспринимать либо в самом общем плане (понравилось — не понравилось), либо как серию ребусов, картинок, трюков — большинство из них не запоминается. У Феликса Мендельсона-Бартольди есть фортепианный цикл “Песни без слов”. Песни красивые, меланхоличные, однако несколько однообразные. И нашему театру грозит однообразие, правда, без мендельсоновской красоты.

Тема “слово и театр” пестрит парадоксами. Скажем, молодая часть труппы Большого театра кукол (или студенты) фактически от драмы ушла в пантомиму. Причем там, где слово совершенно необходимо. Спектакль “Экклезиаст” представляет собой опять-таки серию этюдов, удачных и не очень. К Экклезиасту и его афоризмам представление не имеет почти никакого отношения. Зато балет, ему сам бог велел обходиться пластикой, танцем, неожиданно призывает на помощь слово, признаваясь в ограниченности своих возможностей. Я имею в виду “По ту сторону греха” (“Братья Карамазовы”) в постановке Бориса Эйфмана, где звучат закадровые отрывки из романа Достоевского в исполнении Николая Павлова.

Проблема слова в театре не нова. Перечитывая (в связи с переизданием) книгу Е.А. Зноско-Боровского “Русский театр начала XX века” (Прага, 1925), я убедился, что и век назад проблема существовала, хотя мы понимаем: тогда она не стояла так остро, как сейчас. С точки зрения театроведа-эмигранта уже драматургия Чехова пошатнула значение слова — мы-то понимаем, что это не совсем так. Критика волновало в 1925 году чеховское избавление от “власти фраз”, замена слов паузами, внутренним действием. Зноско-Боровский полагал: русский театр пришел к кризисному моменту своего развития, характеризующемуся “творчеством голых режиссерских форм”, говорил об актерах, “забывших одно главное орудие драматического артиста — слово”. Оптимист Зноско-Боровский замечает: “Все чаще поднимаются голоса о необходимости возрождения драматургии и о праве драматурга в театре”. Да, поднимаются до сих пор, но безрезультатно. Мы живем в эпоху нового этапа девальвации роли слова в театре.

Положение слова в театре (и в обществе в целом) достаточно печально, хотя борьба “вербальщиков” и “антивербальщиков” отнюдь не закончена. И вряд ли мы застанем ее финал.

¹ См. рецензию в № 4, 2013 г. (Авт.)

Опыт**Владимир Шпаков****На пути к подмосткам**

Одна из форм продвижения современной драматургии на сцену — театрализованная читка пьес, когда актеры читают на публике пьесу в лицах, с какими-то элементами игры. Подобная форма представления творчества драматургов давно уже существует на Западе, освоилась она и в России. А в Санкт-Петербурге театрализованные читки в последние годы вообще стали очень популярны и пользуются заслуженным вниманием зрителя.

Пасынки питерской сцены

Театральная жизнь Санкт-Петербурга на первый взгляд довольно бурная и разнообразная. То и дело проходят премьеры, и залы вроде не пустуют, и СМИ не обделяют вниманием театральный процесс. Но если взглянуть в этот процесс более пристально, откроются очевидные проблемы. Одна из них — малое присутствие в театральной афише “культурной столицы” имен современных драматургов. Нельзя сказать, что современные пьесы не ставят вовсе, но каждый может взглянуть на репертуар любого известного (да и не очень известного) питерского театра и подсчитать количество авторов, которые не входят в сонм классиков, а творят здесь и сейчас. Уверяю: процент

будет очень невелик. По определенным причинам в репертуаре преобладают бессмертные имена, которые нам более чем известны; дополняют список зарубежные авторы, многие из которых тоже давно ушли в мир иной.

Где авторы-современники? Они пребывают в маргинальном пространстве в тени Чехова, Гоголя, Островского, Шекспира etc. Кто-то из ныне действующих драматургов Петербурга перенаправил усилия на Москву, провинцию и зарубежье, где их пьесы обретают сценическое воплощение. Однако на театральные подмостки Петербурга эта драматургия пробивается редко и присутствует далеко не в том объеме, какого заслуживает.

Гильдия профессионалов

Чтобы изменить эту удручающую ситуацию, инициативная группа петербургских драматургов в начале 2012 года организовала профессиональное объединение под названием “Гильдия драматургов Санкт-Петербурга”. Она объединила ведущих мастеров этого цеха, чьи пьесы идут во многих городах страны и за рубежом, но почему-то не приветствуются театрами родного города. Один из первых проектов объединения назывался “Возрождение петербургской драматургии”, что, наверное, не совсем точно отражало поставленную задачу. Драматургия

как род литературы в Петербурге возрождать не нужно, пьесы пишутся и будут писаться вне зависимости от постановочной конъюнктуры. Возрождать требуется, скорее, нормальное взаимодействие театра и драматурга, поэтому одной из важнейших задач гильдии стало продвижение творчества современных драматургов на театральную сцену.

В Гильдию драматургов вошли практически все пишущие для театра авторы (более 30 человек). Банк пьес петербургских драматургов насчитывает около 200 названий.

Он включает в себя произведения самого разного характера — драмы, комедии, фарсы, пьесы для детей и молодежи, исторические драмы, мюзиклы, одноактные и многоактные пьесы. В 2006—2012 годах в профессиональных театрах страны и зарубежья по 135 произведениям членов гильдии поставлено свыше 370 спектаклей и снято около десятка фильмов. Сотни спектаклей по пьесам петербуржцев сыграны в любительских, учебных и студенческих театрах и студиях России и других стран. Кроме того, за этот же период немало пьес (а также про-

заических произведений, статей и эссе о драме и театре, исследований в области драмы и пр.) опубликовано в литературных журналах и сборниках.

Не все пьесы поставлены в театрах первого ранга и не все драматурги востребованы в равной мере. Однако главный вывод состоит в том, что современная драматургия в Петербурге существует, сохраняя свои традиционные черты: профессионализм, интеллектуальность, литературное мастерство, новизну формы, острое чувство современности, разнообразие жанров.

Без “подпорок”

Театрализованные читки как форма представления пьес зародились на знаменитом театральном фестивале в Авиньоне. Их первоначальной задачей было продвижение на фестивальную сцену не только постановок именитых режиссеров и пьес известных авторов, но и малоизвестных пока произведений и театральных коллективов. Читки понравились зрителям, эксперимент вскоре сделался своего рода традицией. Теперь такая форма представления пьес сделалась неотъемлемой частью европейской и российской театральной жизни. Ведь это не только предъявление текста публике — артисты тоже могут тут блеснуть и проявить те стороны своего таланта, которые в ходе обычного представления, с музыкой, световыми эффектами, бутафорией и т. п., не всегда и востребованы. Здесь актер, если можно так выразиться, “голый”, у него нет “подпорок”, подаренных режиссером и оформителями, он вынужден максимально использовать свое дарование. Зрителям же интересно видеть, с чего начинается любой спектакль, театральную “кухню”. Они видят некий эскиз будущего спектакля, набросок, который в будущем может превратиться в настоящую “картину маслом”. Да и с драматургом тоже могут пообщаться, задать во-

просы, обсудить впечатления.

Практика театрализованных читок становится традицией и в Петербурге. Драматургам здесь оказывается поддержка со стороны Комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга, петербургского отделения СТД РФ, Библиотеки им. В.В. Маяковского, где читки проходят уже более двух лет. Оказывают содействие и некоторые театры, в частности Молодежный театр на Фонтанке и Театр Сатиры на Васильевском острове, а в петербургских СМИ регулярно появляются материалы о прошедших мероприятиях.

Чувствуется и поддержка актерского цеха и тех режиссеров, кто хочет принести в театр пульс и нерв современности. А для этого надо обращать свой взор к творчеству тех авторов, кто живет рядом и пытается осмыслить и образно воплотить окружающую жизнь. О дефиците современной проблематики на петербургской сцене говорит интерес зрителя к проводимым читкам. Залы, как правило, заполнены, публика реагирует бурно, участвует в обсуждениях, и это представляется самым ценным. Театр существует ведь не для удовлетворения амбиций “творцов”, а для зрителя, который либо получает пищу для ума и души, либо скучает и голосует ногами.

Питерские авторы на петербургской сцене

Осенью 2013 года гильдия успешно реализовала проект “Драматурги Петербурга на петербургской сцене” при поддержке Комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга и петербургского отделения СТД РФ. Любители театра смогли уви-

деть широкую панораму эскиз-спектаклей по пьесам современных петербургских драматургов. Ранее такие мероприятия тоже проводились, но они были эпизодическими, в то время как в период с сентября по декабрь 2013 года было проведено сразу

шесть театрализованных читок.

Пьесы были отобраны разные — как те, что уже имеют сценическое воплощение, так и не поставленные. Дело ведь не в постановке как таковой, а в привлечении внимания именно питерского зрителя и тех людей театра, кто оценивает современную драматургию и пропускает (хотя чаще не пропускает) ее на сцену. Одна из таких пьес называется “Немимора”, ее автор — Екатерина Файн, поэт и драматург, автор ряда книг, лауреат Царскосельской художественной премии и конкурса “Молодой Петербург”. “Немимора” уже поставлена в нескольких театрах России. Это пьеса-исповедь двух одиноких героинь, которые были женами одного и того же человека (ныне умершего) и живут в основном воспоминаниями. В это произведение вместились и предательство, и соперничество, и взаимовыручка, и дружба.

Пьесу можно *читать* по-разному: просто сидя за столом или с внесением элементов театральной игры. “Немимора” в постановке режиссера Владимира Фунтусова была приближена к настоящему театральному действию. На сцене театра “Остров” на Петроградской стороне были какие-то декорации, а также вещи, которые должны были задействовать героини, то есть сценическая обстановка была создана в варианте “контурной карты”. Актрисам Екатерине Толубеевой и Елене Соболевой пришлось выкладываться полностью, и это сразу оценили зрители. В такой форме спектакля актеру приходится работать с двойной нагрузкой: при минимуме сценических средств он остается в центре внимания.

Творчество драматурга Тараса Дрозда было представлено “Фарсами на возвышенную тему”. Это несколько небольших одноактных пьес, написанных под впечатлением мрачноватых девяностых годов. В каждом сюжете герои противопоставляют абсурдным обстоятельствам свою позицию человеческой значимости, воспитанности, культуры, при этом показная возвышенность зачастую натянута, неорганична и потому выглядит комически. Тарас Дрозд — автор более двадцати разножанровых пьес, в том числе поставленных на профессиональной сцене. А небольшие фарсы — очень подхо-

дящий вариант для читки.

Эта постановка была осуществлена режиссером Максимом Мельманом в Большом зале СТД на Невском проспекте. Тут тоже была сделана разбивка на мизансцены, имелись какие-то костюмы, благо современная пьеса сложностей в этом плане не представляла. Режиссер весьма остроумно обыграл рукописи с текстами пьес, которые превращались то в бокалы (в свернутом виде), то в зонтики, которыми персонажи охаживают друг друга. Остальное, как и в предыдущем случае, сделали актеры. Особенно запомнился Антон Шварц из БДТ им. Г. Товстоногова. В читке, когда основным ресурсом была собственная психофизика исполнителя, его искусство проявилось особенно полно.

Другой довольно опытный питерский драматург, Юрий Ломовцев, выбрал в качестве основы эскиз-спектакля свое сочинение, по стечению обстоятельств называющееся “Фарсы XXI века”. Такое совпадение двух названий симптоматично: наше время часто выглядит фарсовым, нелепым, и драматурги хорошо это чувствуют, пряча серьезные высказывания за насмешкой.

На счету Ломовцева тоже более двух десятков пьес, они шли в Минске, Карагане, Баку, Курске, Владикавказе, Перми, Саратове, Комсомольске-на-Амуре... Лишь в родном Питере ему, как другим нашим драматургам, на входе в театр постоянно включают красный свет.

Читка “Фарсов” Ю. Ломовцева, осуществленная силами драматурга и группы актеров-энтузиастов в помещении клуба “Камертон” в Апраксином переулке, выглядела почти завершенным спектаклем. Режиссер здесь не потребовался: участники сами фонтанировали идеями, придумывали ходы и связи, даже приносили из дома костюмы и необходимый реквизит. Актеры были как на подбор — Юрий Равицкий, Ольга Гордийчук, Иван Безбородов, Виктория Голубева, заслуженная артистка России Елена Зиминая. Тексты пьес тоже иногда появлялись в руках исполнителей, но в большинстве случаев они помнили свои роли наизусть, так что доведение постановки до уровня репертуарного спектакля выглядело, что называется, делом техники. Жаль, что

на читку, где было не протолкнуться и часть зрителей стояла в дверях, не пришли те, кто занимается прокатом спектаклей на питерской сцене. Их приглашали (как и завлитов, главрежей), но, похоже, прийти на такое представление они сочли ниже собственного достоинства.

В рамках проекта был представлен не только комедийный жанр. Автор этих заметок драматург и прозаик Владимир Шпаков предложил для театрализованного чтения драму “Кукушкины слезы”. В центре этой пьесы несколько странная, даже нелепая героиня, вызывающая недоумение и раздражение, но оказывается, что именно она по-настоящему человечна, в отличие от тех, кто ее осмеивает и осуждает. Я считаю для себя драму главным жанром, хотя мои сочинения пока обретают воплощение в основном в виде аудиоспектаклей на “Радио России”.

Российскому зрителю известны спектакли по пьесам Олега Ернева, поставленные в театрах страны и ближнего зарубежья. Олег автор множества пьес, либретто для музыкальных спектаклей, сценариев, книг для детей и т. п. В проекте участвовала его пьеса “Вечер с хорошенькой и одинокой”, где в пространстве игры, которую организуют для себя сами персонажи, исследуются серьезные человеческие отношения. Она тоже могла бы найти сценическое воплощение в Петербурге, но пока ее ставят в других городах страны, и, между прочим, с успехом.

Последним драматургом — участником программы стал Андрей Зинчук. Его пьесы также идут в театрах России и за рубежом, а спектакль “Мартышка” в постановке Датско-российского театра “Диалог” недавно стал лауреатом международного фестиваля “Соотечественники”. Для петербургской читки автор предложил пьесу “Перед началом сеанса”. Ее действие происходит в канун свадьбы, важнейшего события в жизни человека, которое становится здесь точкой выяснения отношений, в значительной степени предопределяющих дальнейшую судь-

бу персонажей.

Конечно, читка возможна и в каноническом варианте: за столом, по ролям. Так читали в Молодежном театре на Фонтанке пьесу Людмилы Разумовской “Французские страсти на подмосковной даче”. Этот автор не нуждается в представлении — ее пьесы давно идут во множестве театров страны и за рубежом (одна из последних премьер состоялась аж в Рио-де-Жанейро), но в петербургской афише имя Разумовской представлено очень скупо. Поэтому она тоже охотно приняла участие в совместном проекте Гильдии драматургов и Молодежного театра “Драматург. Театр. Пьеса” со своей комедией, написанной в конце девяностых годов¹. Круговорот страстей, измен, авторскую иронию в такой читке можно передать лишь через актерскую интонацию.

Профессионалы из Молодежного театра Елена Соловьева, Сергей Гавлич, Надежда Рязанцева, Вадим Волков, а также студенты СПбГАТИ из мастерской Семена Спивака Наталья Мызникова и Андрей Зарубин с этой задачей отлично справились. Режиссер постановки заслуженный артист России Михаил Черняк, который за год до этого на той же сцене представлял читку трех одноактных пьес уже упоминавшегося Олега Ернева.

Прошлой осенью в рамках совместного проекта Библиотеки им. В.В. Маяковского и петербургского отделения СТД состоялась читка пьесы Сергея Носова “За стеклом”, а в “Театре под самой крышей”, которым руководит Владимир Фунтусов, в рамках фестиваля им. Толубеева с успехом прошли читки пьес Валентина Красногорова, Тараса Дрозда и Катерины Файн.

Итак, петербургские драматурги начали самостоятельно выходить к зрителю, и первые шаги оказались успешными. Главный итог: творчество современников интересно и нужно зрителям. Это внушает надежду на то, что петербургская драматургия, востребованная многими сценами в России и за рубежом, все-таки проложит себе путь на подмостки родного города.

¹ “Современная драматургия”, № 1, 1999 г.

История. Библиография

Анна Андриенко

Неизвестный Валерий Брюсов

В декабре 2013 года исполнилось 140 лет со дня рождения основоположника русского символизма, прозаика, драматурга, переводчика, литературоведа и историка Валерия Яковлевича Брюсова. Но до сих пор не все грани его творчества хорошо известны, есть существенные пробелы. Очень мало знаком читателям и людям театра Брюсов-драматург.

Чаще всего вспоминают ранние книги его стихов: “Tertia vigilia” (“Третья стража”, 1900), “Urbi et orbi” (“Городу и миру”, 1903), “Stephanos” (“Венок”, 1906), “Все напевы” (1909), романы “Огненный ангел” (1907—1908), “Алтарь победы” (1911—1912), литературоведческие работы о Ф.И. Тютчеве, А.С. Пушкине, Н.В. Гоголе.

Выходило два собрания сочинений: в 1913—1915 годах в издательстве “Сирин” 15-томное Полное собрание сочинений и переводов, а к 100-летию со дня рождения, в 1973—1975 годах — 7-томное собрание сочинений под общей редакцией П.Г. Антокольского.

Драматургия писателя тем не менее оставалась в тени. Из сорока семи его драматических произведений в стихах и прозе опубликовано меньше половины.

Несколько больше повезло его статьям о театре: “Ненужная правда” (1902), “Реализм и условность на сцене” (1907), лекция “Театр будущего” (1907), «“Жизнь человека” в Художественном театре» (1908), «“Гамлет” в Московском Художественном театре» (1912) были восприняты с живейшим интересом. В дореволюционном собрании сочинений должен был появиться том под названием “Звенья”, состоящий из теоретических статей и статей о театре.

Профессионалы и публика ждали от Брюсова ярких, новых пьес, но появившиеся в печати драма “Земля (Сцены будущих времен)”, 1904, психодрама “Путник” (1911), трагедия “Протесилай-умерший” (1913), как и поставленная на любительской сцене “Проза”, не оправдали ожиданий.

Позже были опубликованы историческая сцена “Моление царя” (1916) и драматический этюд “Пифагорейцы” (1922). В 1986 году С.И. Гиндин опубликовал пьесы “Проза”, “Дачные страсти”, трагедию “Диктатор”¹. Но оценить истинный масштаб Брюсова-драматурга можно,

только издав все написанные им пьесы и драматические отрывки, а также его переводы. Трудно представить, к примеру, чтобы на трагедию Брюсова “Протесилай-умерший” не повлиял его перевод пьесы Мольера “Амфитрион”.

Он переводил и Оскара Уайльда, и Мориса Метерлинка (“Пелеас и Мелисанда” в его переводе была поставлена в 1907 году Вс. Мейерхольдом). Когда, по словам Брюсова, “всякие издательские начинания (кроме политических памфлетов и газет) [выглядели] безумием”, он активно занимался переводами античных и западноевропейских классиков — Вергилия, Данте, Гете, Шекспира, Байрона, а также своих современников — Эмиля Верхарна, Эдгара По, Поля Верлена, Стефана Малларме.

Предлагаем вниманию читателей публикацию пьес Валерия Брюсова, написанных им в разные периоды жизни: “Декаденты” (“Конец столетия”, 1893), “Выходцы из Аида” (1911) и “Пирознт” (1915—1916).

Драма в 3-х действиях “Декаденты” (“Конец столетия”), рисует картины жизни самого яркого представителя французского литературного импрессионизма и символизма поэта Поля Верлена.

Русский поэт-символист был не просто поклонником своего французского коллеги по поэтическому цеху. Брюсов являлся переводчиком и исследователем Верлена. Не закрывая глаза на серьезные противоречия природы Верлена и периоды его творческих срывов, Брюсов давал ему очень высокую оценку как поэту, считая его одним из главных выразителей европейской культуры того времени. Он писал: “Поэзия Верлена это — памятник души современного западного человека, одаренной утонченной организацией, измученной постоянным мелким самоанализом и утомленной

¹ См.: “Современная драматургия”, № 4, 1986 г. (Здесь и далее прим. ред.)

пустым эгоизмом. Вместе с тем и биография Верлена заключает в себе почти все типические черты жизни подобного человека. Здесь и преднамеренное извращение чувств, и эпикуреистическая погоня за неизвестными ощущениями, жизнь без убеждений и религии, наконец, утомление таким безверием и поиски новой веры, столь обычные на Западе, и приводящие к наивному мистицизму Средних Веков или какому-нибудь обновленному буддизму, то есть к таким верованиям, которые могут оставаться внешними и не проникать в жизнь” (цит. по рукописи статьи В. Брюсова “Полю Верлен и его поэзия”. Ф. 386, к. 47. Ед. х.10.)

В одном из первоначальных набросков пьесы в первом действии Брюсов выводит поэта под реальным псевдонимом Верлена — Поль Лелиан, а во втором действии Верлен предстает под своим именем. Во второй рукописи герой сначала выведен под фамилией Вандье, а после правки получает фамилию Ардые (знаменитый прототип был тогда еще жив).

В фонде Брюсова в отделе рукописей РГБ сохранились три черновые рукописи пьесы “Декаденты”. Первая — дневниковый набросок 2-го и 3-го действий, датированный 4—21 декабря 1893 года (РГБ, ф. 386.2.9). Вторая — черновик пьесы в 3-х действиях и 4-х сценах (рука В. Брюсова) с нескончаемыми вставками в тексте, исправлениями и дополнениями на отдельных листах (РГБ, ф. 386.28.6), что привело к появлению третьего, относительно белого списка, выполненного рукой жены писателя Иоанны Матвеевны Брюсовой, с присоединенными листами машинописи (РГБ, ф. 386.28.7). Правка была и там, но в гораздо меньшей степени. В рукописи пропущены 23—26-я страницы (первое и фрагмент второго явления второго действия), которые благодаря авторским пометкам удалось восстановить по черновику пьесы (РГБ, ф. 386.28.6, лл. 28—30, об.), с добавлением эпизода (РГБ, ф. 386.28.6, л. 56).

Между черновой рукописью Валерия Брюсова и белой рукописью его жены есть серьезные

различия. Я не ставила задачу определить, чем они обусловлены — поиском Валерием Яковлевичем наиболее точного варианта или редакторской работой Иоанны Матвеевны, и какой из этих вариантов лучше с литературной точки зрения. В подготовленном к изданию тексте в сносках приведены варианты эпизодов, так как зачастую образы в черновиках ярче белого варианта.

Влияние Поля Верлена на Брюсова было столь велико, что в роль Ардые Брюсов вводит свои переводы стихов Поля Верлена. (Стихи французских символистов Валерий Брюсов вводил не только в пьесу “Декаденты”, но и в драматический отрывок “Звездный крест”, где одна из героинь, Елена, вспоминая свое прошлое, читает несколько строк из стихотворения Альфреда де Мюссе.)

Как отмечала И.М. Брюсова в составленном ею в 20-е годы “Описании рукописей неизданных драматических произведений”, стихотворение, звучащее в 4-м явлении 2-й сцены первого действия пьесы — “La Lune blanche” из книги Верлена “La bonne Chanson” (“Луной прозрачной”), впервые опубликовано Брюсовым в 1894 году в первом выпуске сборника “Русские символисты”. Позднее, в 1911 году, Брюсов создал второй перевод стихотворения и опубликовал его в сборнике переводов



стихов Поля Верлена, вышедшем в издательстве “Скорпион”.

В 1-м явлении второго действия, когда Ардые тайно пишет стихи, дан брюсовский перевод стихотворения Поля Верлена “Небо над городом плачет” из книги “Романсы без слов” (1894). Позднее в сборнике стихов Верлена в переводах Валерия Брюсова (М., “Скорпион”, 1911) оно было опубликовано в несколько измененном варианте.

Во 2-м явлении третьего действия Рио произносит две строки: “За мрамором завес / Погребальные урны...”, взятые из стихотворения “Золотистые феи в атласном саду...”, написанного Брюсовым в подражание французскому поэту-символисту Стефану Малларме, стремившемуся к передаче сверхчувственного

в поэзии (он автор элоги “Послеполуденный отдых фавна”, которая в 1892 году вдохновила Клода Дебюсси на создание известной одноименной симфонической прелюдии).

Стихотворение “Золотистые феи в атласном саду...” впервые было напечатано под названием “Заключенные” в сборнике “Русские символы” (Вып. 1., М., 1894). Позднее оно вошло в Полное собрание сочинений и переводов Валерия Брюсова (Т. 1., “Сирин”, СПб., 1913), где названо “Самоуверенность”.

И.М. Брюсова, ссылаясь на материалы неопубликованного дневника ранних лет, датирует начало написания пьесы “Декаденты” 17 октября 1893 года. Но в опубликованной части дневника В.Я. Брюсова (*Брюсов В.Я. Дневники (1891—1910)* М., М. и С. Сабашниковы, 1927) запись от 17 октября 1893 года отсутствует, нет упоминания и о замысле пьесы. Последняя дневниковая запись за 1893 год относится к 8 октября. Однако среди записей 1894 года мы читаем: “Февраля 22. Написал стихотворение “Стонут звуки”. Счастлив!”

Это стихотворение Ардье читает друзьям-поэтам во 2 явлении третьего действия пьесы “Декаденты”, следовательно, можно полагать, что работа над пьесой шла и в начале 1894 года. Ставя пометку “Звуки стонут”, он подразумевал, что Ардье читает друзьям-поэтам все стихотворение, а не только название, но в беловом списке И.М. Брюсовой текста данного стихотворения нет. Стихотворение “Стонут звуки” удалось найти в “Записной тетради № 7”, ф. 386.2.10, лл. 99—100 (*Брюсов В.Я. Дневники (1891—1910)*, М., М. и С. Сабашниковы, 1927. С. 16).

В 1894 году пьеса “Декаденты” была первый раз поставлена актерами-любителями на сцене московского “Немецкого клуба”. Роль Ардье исполнял сам Валерий Брюсов. Благодаря проведенной работе после столетнего перерыва пьесу “Декаденты” (“Конец столетия”) можно при желании сыграть в театре в полном объеме.

“Выходцы из Аида” — шуточная сцена из жизни актеров. Место действия перенесено в Малую Азию II века до н. э., приморскую провинцию одного из эллинистических царств. Дабы избежать лишних аллюзий с современностью и несколько смягчить для зрителя тему “моды на самоубийства”, эта шутка в одном действии и четырех картинах была подана Валерием Брюсовым как перевод с португальского. Естественно, образованные читатели того времени создавали всю условность подобной подачи, понимая, что даже стилизация под сценку “из древней жизни” может не уберечь от сложностей с цензурой.

Для драматурга “Выходцы из Аида” не первый опыт стилизованной пьесы на мифологический сюжет. Не ставя перед собой цель воссоз-

дать греческий образец, в 1911—1912 годах он написал лирическую трагедию в пяти сценах с хором “Протесилай-умерший” на сюжет не дошедшей до нас трагедии Еврипида, где использовался миф о Лаодамии, дав собственную “обработку мифа, какую он мог получить под пером какого-либо драматурга позднейшей эпохи Римской империи”. В стилизации были сохранены как форма и обычный для античных трагедий стихотворный размер — ямбический триметр, так и (согласно обычным канонам античного театра) распределение ролей между тремя актерами.

Пьеса Валерия Брюсова “Пирознт” (1915—1916), будь она опубликована при жизни автора, стала бы одной из первых ласточек классической научной фантастики начала XX столетия. Знаменитый поэт-символист Серебряного века на полстолетия опередил саму тематику большинства подобных романов.

Так сложилось, что в 1913 году Александр Беляев на грани журналистики и фантастики пишет “Прогулки на гидроаэроплане”, в 1914 году Яков Перельман издает свою “Занимательную физику”, выдержавшую множество изданий уже в советский период, а во время Первой мировой войны, в 1915—1916 годах “старший символист” Валерий Брюсов пишет пьесу о постройке космического корабля для полетов на Марс и Венеру. Знаменитая “Аэлита” Алексея Толстого будет написана позднее, в 1923 году.

В годы, когда создавалась пьеса, образ ученого-идеалиста, строящего корабль для пилотируемого полета в космос, еще не успел превратиться в литературный штамп. Пьеса может представлять интерес не только для театра, филологов и литературоведов, но и для любителей научной фантастики.

В Отделе рукописей РГБ хранятся четыре редакции пьесы “Пирознт”, которые существенно отличаются друг от друга, но для театра необходим наиболее сценичный вариант. В результате “Пирознт” можно либо ставить как четырехактную пьесу, основываясь на тексте наиболее законченной четвертой редакции, либо, сделав собственную компиляцию из авторских редакций, поставить ее как пятиактную, “сыграв в четыре руки” с Валерием Брюсовым.

Мысль о возможной компиляции вполне оправданна. В Отделе рукописей РГБ сохранились “Материалы по подготовке посмертных изданий произведений В.Я. Брюсова”, составленные членом “Кружка памяти Брюсова” А.А. Ильинским (Блюменану).

В 20-е годы И.М. Брюсова готовила материалы для так и не вышедшего посмертного сборника пьес мужа. В рукописном примеча-

нии к пьесе “Пироэнт”, найденном среди комментариев А.А. Ильинского (ф. 386.66.4., лл. 1, 1 об.), она писала: “Хотя имеются четыре текста и ряд вариантов к отдельным сценам, но, тем не менее, вещь не закончена и до конца не отделана. Мы приводим три первых действия и три первых сцены четвертого действия по четвертому, более отделанному тексту. Конец драмы, 4—6 сцены мы даем по третьему тексту. Причем мы изменили имена действующих лиц соответственно с приводимым нами текстом, так как в каждом тексте имена иные”.

В первоначальном карандашном (черновом) наброске пьеса названа “Арго” (“Драма из современной жизни в 5 д. и 6 картинах”) с эпитафией из Ницше. Первая редакция датируется 21—23 мая 1915 года. Но ввиду большого числа сокращений работа с текстом превращается в дешифровку. Вторая редакция — вариант 1-го и 2-го явлений первого действия, записанных под диктовку В.Я. Брюсова 26 июля 1915 года. Пьеса уже озаглавлена “Пироэнт”. Третья редакция пьесы состоит из пяти действий. Часть сцен здесь намечена синопсисом, либо они даны в очень сокращенной форме, подразумевающей последующую проработку пьесы. Четвертая — наиболее полный текст пьесы “Пироэнт” — относится к 1916 году. Не сочтя работу завершенной, Валерий Брюсов не включил ее в 15-томное Полное собрание сочинений и переводов. Пьеса не шла на сцене, хотя в 1915 году предлагалась к постановке в Малом театре.

В четвертой редакции автор переименовывает героев, чтобы избежать ассоциаций с писательницей Анной Мар¹. В 1916 году вышел ее скандальный роман “Женщина на кресте”, после чего она покончила жизнь самоубийством. Мара Владимировна в пьесе Брюсова стала Лидией Николаевной. Изменились имена и прочих персонажей. В частности, упомянутая во второй редакции мать Мары — Липецкая Дарья Никоновна — в четвертой превратилась во властную экономку Варвару Семеновну.

В центре пьесы весьма актуальный на сегодняшний день конфликт: Вячеслав Сергин отчаянно хочет построить корабль для полета в космос, ради чего готов идти на финансовые и человеческие жертвы. Соратнику изобретателя Дешину на самом деле не нужен успешный запуск корабля, а важна возможность наживаться, выгадывая на дороговизне изготовления его узлов, прикрываясь научными идеями, провалами экспериментов, бедностью изобретателя. Он готов искать

все новых и новых меценатов для того, чтобы, как бы сказали сейчас, “разводить их на деньги”. В случае краха он в любой момент готов сбежать. Даже страсть к Лидии Николаевне для него всего лишь способ шантажа и вымогательства.

Если допустить, что Вячеслав Сергин изобрел аппарат, который, по его мнению, действительно мог взлететь в космос, то хотелось бы понять, чьи разработки Валерий Брюсов взял за основу идей Сергина. Во 2-м явлении первого действия описан корабль, напоминающий гагаринскую “семерку”, ракету, на которой был совершен первый в истории космический полет. Вот слова героя пьесы: “Когда все будет окончено... корабль останется подвешенным только к четырем стальным мачтам. Тогда мы, путешественники, входим в каюту, закрываем все отверстия и я даю ток. Следуют первые взрывы ракет, “Пироэнт” обрывает железные канаты как гнилую бечеву, и мы уносимся в мировое пространство...”

За исключением “стальных канатов” — обычное описание взлета космического корабля, только на 45 лет раньше, чем соратник Королева Бармин придумал стартовый стол для ракет, и на 14 лет раньше, чем К.Э. Циолковский написал книгу “Космические ракетные поезда”.

Пьеса может быть представлена во вполне современной постановке, где патетика начала XX века уйдет на второй план. В финале, после самоубийства Лидии Николаевны, можно было бы добавить от театра ремарку: *“Гаснет свет. В глубине сцены идут хроникальные кадры из будущего: взлет космического корабля”*.

У персонажа Валерия Брюсова есть существенное отличие от многих более поздних трактовок образа “чудака-изобретателя”. Автор не иронизирует над героями, которые ради цели идут до конца. Он верит, что их дело может победить, пусть и не при жизни.

Строя конфликт пьесы “Пироэнт” вокруг трагедии изобретателя, Брюсов не только считал возможным изобретение и постройку космического корабля, но и просчитывал, как это изобретение изменит мир. Например, в более поздней фантастической трагедии Брюсова “Диктатор” (1921) из-за амбиций персонажей начинается война между Землей, Марсом и Венерой.

Мы публикуем текст пьесы “Пироэнт” по наиболее законченной четвертой редакции.

В оформлении статьи использован портрет В.Я. Брюсова работы С.В. Малютина, 1913 г.

¹ См. нашу публикацию в № 2, 2003 г. (статья об этом авторе и ее пьеса “Когда тонут корабли”). — *Ред.*



Окончание. Начало на стр. 161

наты, в воображении детей и подростков, даже если они уже вполне ве-ликовозрастные балбесы. А тут все обостряется еще и тем, что эти “приключения с едой” придумывают и рассказывают взрослые члены семьи, чтобы приучить юных есть даже нелюбимую пищу, но главное — приучить их к общей семейной трапезе как важному домашнему ритуалу общения и взаимопонимания.

Создатели спектакля поставили перед собой серьезную цель: написать для детей музыкальный спектакль именно по канонам классической оперы. С ансамблями, соло, дуэтами, трио; разворачивая сюжет и создавая характеристики персонажей по законам музыкальной драматургии, широко используя многообразные приемы “большого оперного стиля”. В целом, при некоторых шероховатостях и спорных моментах, театр успешно реализовал задуманное.

Театральный музей им. Н. Бахрушина успешно продолжает цикл театральных показов независимых групп в уютном зале лектория. В октябре там была в стилистике лаконичного театра представлена очень редко играемая пьеса А. Стриндберга “Кто сильнее”. Впервые она была сыграна на сцене “Дагмар-театра” в Копенгагене в марте 1889 года. В те годы Стриндберг увлекся движением свободных театров, видя в них одну из возможностей обновления сценических искусств. Так что поставившая спектакль актриса и педагог Людмила Одиянкова со своей независимой труппой, можно сказать, продолжила традицию существования этой пьесы на подмостках. Этот сюжет давно привлекал Одиянкову: ей хотелось даже создать на сцене нечто вроде диалоги по этой пьесе Стриндберга и по мотивам сценария одного из фильмов И. Бергмана. Оба произведения схожи структурно и

по форме внутреннего конфликта: это взаимоотношения-борьба двух женщин, причем одна из них в течение всего событийного ряда — от первой сцены до финала — молчит. И оба произведения — как пьеса, так и сценарий (фильм) — посвящены взаимоотношениям в мире искусства, в мире театра и вокруг него.

Именно сам материал, в основе которого типичные события сценической и закулисной жизни, и привлек прежде всего внимание Одиянковой. Все действие разворачивается в каком-то кафе, где встречаются бывшие подруги и бывшие соперницы по сцене: молодая, ныне успешная театральная прима, жена режиссера театра, и ее коллега по старости, бывшая актриса, у которой более молодая и напористая соперница отняла возможную любовь и возможную успешную карьеру. Одиянкова придумала еще одну роль, тоже бессловесную: вначале появляется некий мужчина, господин N. Это, наверное, тот режиссер, из-за которого и произошло соперничество двух актрис. Лаконично и точно этот мини-пролог исполняет опытный Андрей Невраев. А артисток-соперниц ярко и темпераментно играют молодые актрисы театра и кино Екатерина Дмитриева (госпожа Y) и Ксения Иванова (госпожа X).

В начале этого сезона интересное событие произошло и на сцене театра “Камерная сцена” в подмосковной Лобне. Здесь был показана по пьесе Олега Богаева “Чо?”, в постановке актера Вячеслав Дьяченко. Сюжет там такой: что-то непонятное валется поперек загородной магистрали. Очередной автомобиль останавливается перед препятствием, выскакивает очередная пара персонажей и обнаруживает сбитого кем-то насмерть пешехода. После препирательств, независимо от собственных характеров, взаимоотношений, социальной принадлежности, возраста, семейного

положения и даже личных нравственных принципов, каждая пара завершает свое присутствие на месте катастрофы одинаково: прыгает в авто и смывается от греха подальше — как раз в грех и впадая.

На заднем плане — проложенный между двух стояков металлический шест. На него плотно нанизаны автомобильные покрышки. В полумраке скользящие по ним блики и два фонаря по краям создают очень точное ощущение накатывающегося автомобиля. Оттуда выскакивает очередная пара персонажей — и туда же, за эти покрышки, исчезает, сбегая с места происшествия. Дьяченко ввел еще трех молчаливых персонажей — трех женщин разных возрастов, в каких-то очень простых деревенских нарядах, почти фольклорных. Они встречаются-провожают злетных ездоков, помогают им прийти в себя, переодеться; утешают их в истерике, словно какие-то души земли-дереьев-неба наблюдают за низменным суетным мельтешением земных ничтожеств. Но зато всех переименованных персонажей постановщик как бы объединил. Дьяченко сделал спектакль-дуэт, где каждую пару играют, меняя аксессуары и детали одежды, одни и те же два актера — сам Вячеслав Дьяченко и Алексей Кушнерев. И вот этот бенефисный принцип игры вдруг заметно обострил и “приподнял” текст. (Кстати, в конце прошлого сезона молодежная студия “Калитка” показала спектакль-дуэт по пьесе В. Сигарева “Волчок”, где был применен тот же режиссерский ход: главную героиню, девочку, играла одна актриса, а другая — всех остальных персонажей, от мамы до милиционера.) Все же эти “натуралистичные” пьесы построены по принципу предельного сгущения, концентрации. И прием “все персонажи — один актер” избавляет текст от искусственности, но усиливает его образный строй.

Наш. корр.

¹ Оригинальное название “Dawn Way”. См.: “Современная драматургия”, №? 2, 2009 г.

Именно так был назван прошедший в Овальном зале Библиотеки иностранной литературы творческий вечер писательницы Рады Полищук, посвященный тридцатилетию ее литературной деятельности. Он состоял из двух частей: первое отделение — собственно то, что и было рассказом о творчестве писательницы, а во втором — дуэтный спектакль-концерт, литературная основа которого сложилась на основе сюжетов из ее произведений.

Помогали Раде Полищук рассказать о ее книгах выступившие на вечере ее друзья и коллеги из мира литературы, театра и кино: Ольга Акакиева (артистка театра-студии “Слово”), Кирилл Ковальджи, Сергей Есин, Лев Аннинский, Нина Краснова, Марк Розовский, Владимир Двинский, Светлана Аксенова-Штенгруд (Израиль). Выступавшие не только рассказывали о том, как впервые познакомились с произведениями Рады, а потом и стали дружить с нею самой, не только давали оценку ее творчеству, но и читали стихи, посвященные ей.

Овальный зал был переполнен. Народу пришло столько, что многие стояли вдоль стен и книжных стеллажей, и даже за открытыми дверями. Все пространство было наполнено атмосферой любви и дружеских восторгов.

И совершенно не случайно, что среди выступавших были актеры и режиссеры. Ибо, как многие отмечали, проза Рады Полищук необычайно, природно сценична. Яркие характеры, самобытный, точный язык, неожиданные сюжетные повороты, необычный, но такой узнаваемый житейский материал — и как бы непреднамеренное, естественным образом рождающееся обобщение простых жизненных случаев до уровня философских притч. Кстати, уже много лет существует литературный “Театр прозы Рады Полищук”, в репертуаре которого несколько спектаклей по ее прозе и где одной из первых постановок была чтецкая инсценировка ее книги “Угол для бездомной собаки”. Так что литературный вечер воспоминаний естественным образом перетек во вторую часть — театральную. И

“Шаг за шагом — 30 лет”

надо сказать, что спектакль на основе прозы современного писателя весьма органично воспринимался именно в большом библиотечном доме, в “жилище книг”, среди огромных, от пола до потолка, стеллажей, уставленных книгами на разных языках — от старинных до современных, с корешков которых сдержанно мерцала позолота имен и названий.

Спектакль-концерт назывался “Лапсердак из лоскутков”. Собственно, это была премьера новой работы режиссера и актера Театра на Таганке Игоря Пеховича (его инсценировка и постановка). Простое минималистское оформление: две вешалки, с которых участники спектакля брали тот или иной аксессуар и деталь костюма, переходя из одной ситуации в другую, из облика одного персонажа — в новый. Спектакль насыщен музыкой и пением (кстати, Пехович еще и профессиональный кантор и владеет соответствующими певческими технологиями). Поэтому полноправным участником постановки был и солист Большого театра Максим Золотаренко: из-под его рук в голоса артистов влетали голоса виолончели и роля. Актерский же дуэт состоял из самого Игоря Пеховича, лауреата международных фестивалей, и Карины Несмеяновой, лауреата конкурса чтецов.

Надо сказать, что у Пеховича это не первый литературный спектакль — у него есть вкус и постоянное стремление открывать для сцены хорошую прозу и замечательные стихи. Он стремится передать не только мелодику и ритм текста, но его настроение, интонацию, что-то такое, что рождается из сюжета, из вязи слов, а также из перипетий, в которые попадают персонажи, и их реакций на случившееся. Но это “нечто поверх слов” как особый, неформулируемый, но внятно и остро ощущаемый “метатекст” существует как бы над сюжетом, над ситуациями, над жизнью персонажей

и как раз и является тайным смыслом, послевкусием их жизни...

Такой подход особенно хорош, продуктивен и органичен как раз применительно к такой прозе, какую пишет Рада Полищук. Ее герои не то чтобы неудачники, но они даже удачу переживают как-то неуверенно и не закрепляются в ней. Войны, социальные перемены, интриги, семейные обстоятельства и обстоятельства происхождения и рождения (включая врожденные и приобретенные увечья) и многое другое несет их по жизни через страны, годы и города (и несет даже тогда, когда они вроде бы прочно обосновались на одном месте и среди одного и того же круга близких людей) как перекасти-поле. Но ведь и каждый из нас почти таков, и жизнь каждого из нас почти такова. В спектакле-концерте Игоря Пеховича обо всем подобном рассказано в той же интонации, в том же стиле и манере, что и в прозе Рады Полищук: масса иронии, незлобивой, чаще добродушно-лукавой, но подчас язвительно-саркастической. Нежное и проникновенное, сочувственное отношение к персонажам и их судьбам. А в финале особое, с “горчинкой”, душевное послевкусие...

Как уже сказано, в спектакле много инструментальной и песенной музыки. Звучат “Ой, Одесса-мама”, “Кадиш”, “Есть город, который я вижу во сне...”, произведения Пиатти, Шумана, Генделя, а также немало еврейских мелодий и песен на идиш. И среди них “Бай мир бисту шейн” (“Для меня ты красива”) — песня, написанная для мюзикла на идиш “Ме кен лебн нор ме лозт ништ” (“Можно было бы жить, да не дают”) Шолома Секунды и Джейкоба Джейкобса, поставленного в 1932 году в бруклинском Rolland Theathre. Песенку, исполненную Пеховичем в своем спектакле, пел в бруклинской постановке знаменитый актер и певец Аарон Лебедефф. А мы ее мелодию знаем по придуманной несколько десятилетий спустя русской текстове: “В Кейптаунском порту” (там, где «Жанетта» поправляла такелаж»).

В. Б.